

# معراج نامتہ

رابع

اثر اسلامی مصور

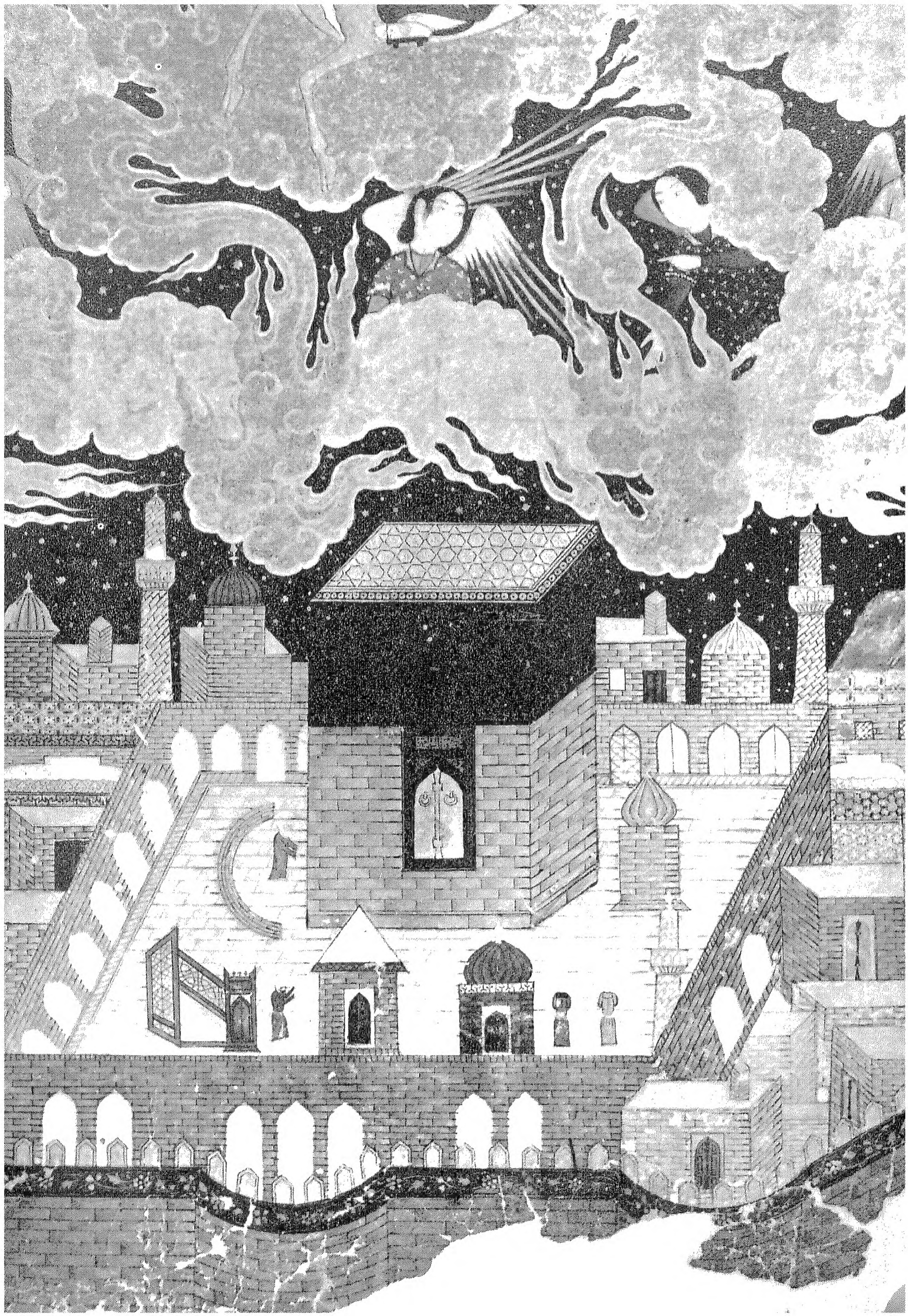


حققہ

در ثروت عکاشہ

در استے و نص







# معراج نائمة

الطبعة الأولى  
جميع الحقوق محفوظة  
دار المستقبل العربي  
٤١ شارع بيروت - مصر الجديدة

رقم الإيداع : ٣٠١٦ / ١٩٨٧  
الترقيم الدولي : ٥ - ٠٧٠ - ٤٤٢ - ٩٧٧

إهداء  
إلى ابنتى نورا

إهداء ٢٠٠٧  
ورثة الفنان/ حامد سعيد  
القاهرة



# معراج نامہ

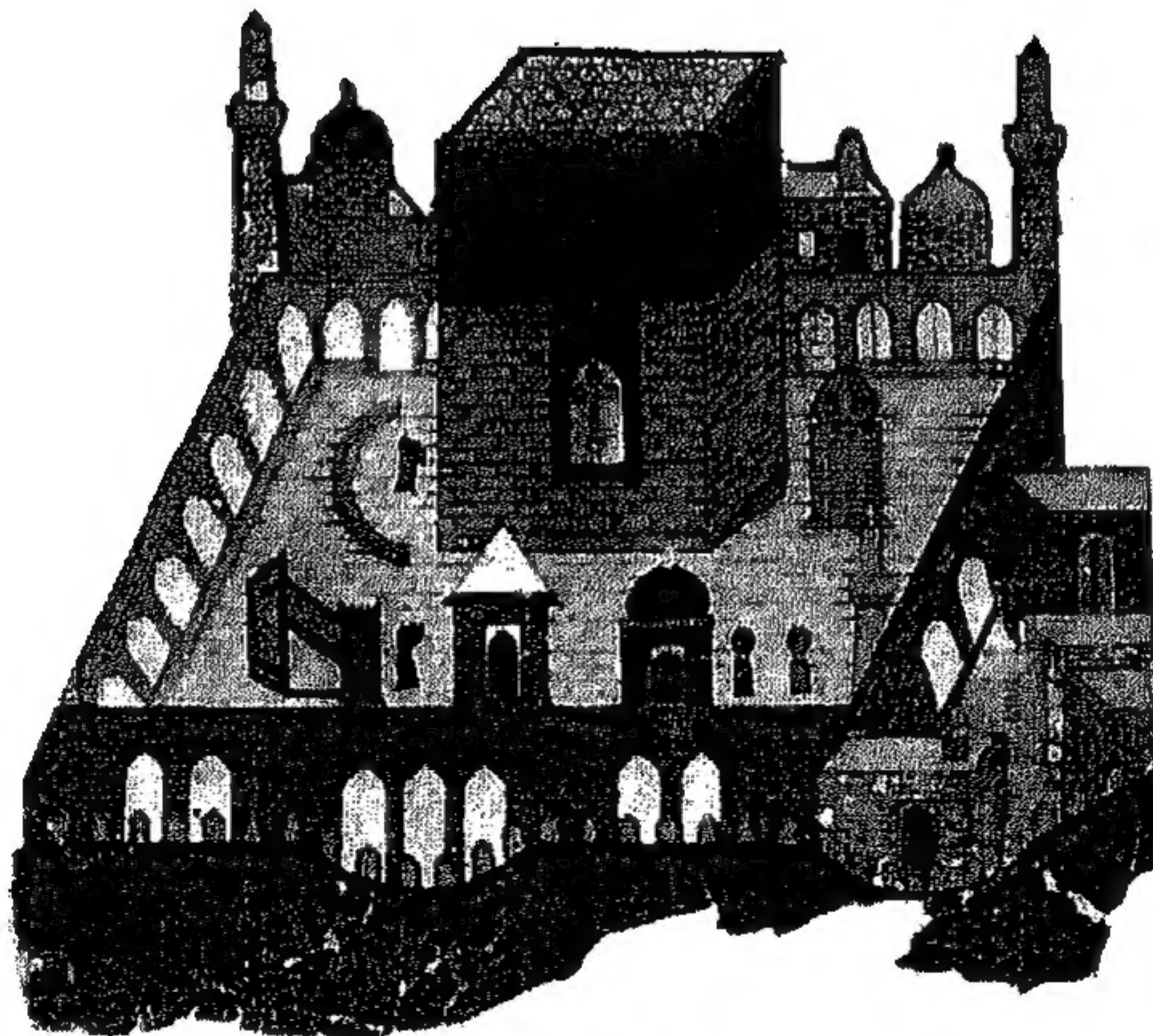
اثر اسلامی مصور

حقہ

د. ثروت عکاشہ



دراستہ و نقض





## فهرست

### صفحة

كلمة أولى .....	٥
الفصل الأول : مشكلة التصوير في الإسلام .....	١٣
الفصل الثاني : التصوير الدينى في الإسلام .....	٢٥
الفصل الثالث : إيقونوغرافية التصوير الرمزي للنبي عليه الصلاة والسلام .....	٣٧
الفصل الرابع : مصادر التصوير الإسلامى .....	٥٣
الفصل الخامس : فن التصوير في ظل الدولتين الإيلخانية والتيمورية السُّنَّيتين .....	٦٥
الفصل السادس : المناخ الروحي في فارس منذ الفتح الإسلامى حتى القرن الخامس عشر .....	٨٣
الفصل السابع : قصة المعراج .....	٨٩
الفصل الثامن : المعراج والكوميديا الإلهية .....	١١٣



## كلمة أولى

ما من شك في أن شوق الإنسان لمعرفة ما وراء عالمه الصغير ، وما بعد حياته القصيرة كان — ولا يزال — يملأ قلبه ويشير خياله ويشغل عقله . ولا يكاد أدب من الآداب ، قديمها وحديثها ، يخلو من غزوات بعيدة أو قريبة ، ورحلات طويلة أو قصيرة نحو هذه الآفاق الغامضة المجهولة ، التي يعود بعدها الغزاة فيتحدثون عما رأوا وما سمعوا ، أو يتحدث الناس على ألسنتهم بما يشتهونه ويحلمون به . وقد عرف أدبنا العربى قدرا من هذه الرحلات الخارقة ، لعل أقربها الى أذهان المثقفين غفران أبى العلاء وزوابع ابن شهيد ومنامات الوهرانى وتوهم المحاسبى ومعراج البسطامى وإسراء ابن العربى . ومع ذلك فإن هذا الإنتاج على طرافته الأدبية ، وقيمتة الاجتماعية والدينية ، لا يكاد يعرفه غير الخاصة من المثقفين ، ولا يكاد يتذوقه إلا من أوتى حظا كبيرا من علوم العربية ، ومن عرف مذاهب القوم فى التحقيق والتعبير وفى الإشارة والإلغاز ، ولا يتوفر هذا إلا لفريق من الدارسين المختصين .

والأمر على خلاف ذلك حين تُذكر قصة المعراج ، فقد استطاعت هذه القصة ، التى تحدث عن إسراء النبى العربى الى بيت المقدس ومعراجه الى السماوات السبع ، أن تتجاوز نطاق الطبقة المثقفة الى الجماهير العريضة ، فتتلى فى المحافل ، وتتداولها أيدي العامة ليجد فيها الناس صورة لما يشتهون معرفته من أمر آخرتهم ، وما ينبغى قيامه بينهم من سلوك ومعاملات ، وما عليهم نحو ربهم ونبئهم من واجبات وقد تجاوزت القصة حدود الشعب العربى الى الشعوب الإسلامية جميعها فترجمت الى لغات تلك الشعوب وخاصة الفارسية والتركية ، بل إنها تجاوزت العالم الإسلامى الى العالم المسيحى فترجمت لإحدى رواياتها الى اللاتينية والفرنسية والإسبانية خلال القرون الوسطى الأوربية فاكتمت بذلك صفة عالمية لم تكتسبها كتب أخرى كثيرة . ومع ذلك فإن الاهتمام بأمر الإسراء والمعراج شغل العلماء أيضا ، فعلماء التفسير وعلماء الحديث ومؤرخو السيرة النبوية والمتكلمون ورجال التصوف يناقشون القضية ويتجادلون حول معناها وحول جملتها وتفصيلاتها وهل هى رحلة بالروح أو بالروح والجسد ومتى كان زمنها وما روى من أحاديث عنها الى غير ذلك مما يدخل فى نطاق أولئك العلماء .

وإذن فقصة المعراج كفيلة بأن تثير كثيرا من القضايا ، وجديرة بأن تكون موضوعا لدراسات متعددة ، ولذا فقد أسهم القدماء والمحدثون فى بعض هذه الجوانب وعالجوا بعض هذه الأمور ، ولا



يزال المجال متسعا لدراسات شتى ولأبحاث متعددة في نطاق الأدب الكلاسيكي والأدب الشعبي . على أن جانباً طريفاً من أمر هذه القصة ظل مجهولاً أو شبه مجهول لدى القارئ العربي لا يكاد يعرف عنه شيئاً . ذلك هو أن قصة المعراج كما استثارت الخيال الشعبي وكما شغلت علماء الدين ، قد استهوت فريقاً آخر من الناس ، هم المصورون ، فكان لهم في فن التصوير الإسلامي محل ومكانة . فمن هم هؤلاء المصورون ، وكيف عبر المصور المسلم بخطوطه وألوانه عن أثر هذه القصة في نفسه ؟ وكيف يلتقي فن القول بفن التصوير وترتبط الثقافة الدينية بالثقافة الدنيوية ؟ هذا هو مدار بحثنا الذي يدور حوله هذا الكتاب .



ولقد كان الفن في جل عصوره — ولا يزال — أكثر جنوحاً إلى الخلق منه إلى المحاكاة التي كانت من خصائص الفن الإغريقي وحده ، والتي لم يأخذ بها الفن في الشرق القديم كما لم تأخذ بها الفنون في القرون الوسطى ، يدلنا على ذلك ما كان من موجة تحطيم الصور<sup>(١)</sup> في بيزنطة خلال القرنين الثامن والتاسع الميلاديين . وعلى مثل ما كان الفن خلال تلك القرون السالفة نجده في العصر الحديث إذ لا يزال الفنان فيه فنان خلق لا فنان محاكاة . ولقد عاش الفلاسفة مؤيدين مذهب الخلق في الفن منكبين ما جاء على نمط المحاكاة ، نذكر منهم أفلاطون وأفلوطين في الزمن القديم ، ثم كروتشه وأندريه مالرو في العصر الحديث . وما من شك في أن فلاسفة الإسلام تأثروا شيئاً برأى الفلاسفة القدامى في الفن لا سيما الفلسفة الأفلاطونية التي كانت تدعو إلى كل ما هو خلاق وتلفظ ما يجيء محاكاة للمحسوس ، وتسمو إلى « المثل » والعقلانية ، مرتفعة بذلك عن كل ما هو مادي وحسي . على هذا النحو وجد الفلاسفة المسلمون في هذه الفلسفة ما يتفق وميولهم الروحية وفكرتهم المجردة . وما إن أظلل الإسلام البيئة العربية حتى أخذت هذه الفلسفة التأملية العقلانية تشيع وتغلب ، وفي ظل هذه الفلسفة أخذ الفن طريقه بعيداً كل البعد عن المحاكاة المطابقة ، جانحاً في كل ما يصدر عنه إلى الخلق والإبداع . فلا يكاد المرء يتأمل الفن الإسلامي حتى يدرك على الفور أنه إبداع خالص ، وأنه أبعد ما يكون عن تلك المحاكاة للطبيعة التي كانت من خصائص الفن الإغريقي . وليس من شك في أن الفن الإبداعي يسمو فوق فن المحاكاة ، فن المحاكاة مجرد نقل مهما اتسم بالحدق والبراعة ، في حين أن فن الإبداع يغترف عناصره من وجدان نابض بأفكار ومثل وأخيلة وانطباعات . ومن هنا نجد الفنون الإسلامية زاخرة بالأفكار المجردة المعنوية . فإذا نظر الفنان المسلم إلى الواقع المحسوس أخضعه لمنهجه دون أن يخضع له ، وتناوله بما منحه له الحس الإسلامي من صفاء ذهن ودقة حدس ، فأحاله إلى صور إبداعية ترمز إلى الواقع ، وتوحى به دون أن تجسمه أو تحاكيه .



وقد بما أدرك فلاسفة الإغريق ما ينطوي عليه فنهم المحاكى للواقع ، فلم يترققوا به ، حتى نجد أفلاطون يذهب إلى أن « الفن ليس إلا صورةً للأشياء المحسوسة التي هي نفسها صورةً للمثل » .  
وحيث إن العمل الفني لا يحاكي المثل الثابتة للأشياء ، بل مجرد مظاهر جزئية لها ، يكون العمل الفني في نظره أقرب إلى الظلال التي هي أدنى مراتب الوجود .

ومع أننا نضع في اعتبارنا ارتكاز مقولة أفلاطون على نظرية « المثل » ، وموقفه الميتافيزيقي العام من المحسوسات بوصفها صوراً للمثل ، فإن هذا لا يغير من أنه ينتقص من قدر الأعمال الفنية التي تحاكي الواقع . فإذا جئنا إلى فلاسفة الإسلام وجدنا إدراكاً عميقاً بأن العمل الفني هو عملية خلق وإبداع أصلاً ، وأن الفنان يستلهم أفكاراً وخيالات غير واقعية ولا محسوسة ، كما أنها ليست في نفس الوقت « مثلاً » من تلك التي افترض أفلاطون وجودها . ويكفي أن نتأمل مقولة المتصوف الإسلامي النابه جلال الدين الرومي : « إن كل صورة أراها ، جنسها في اللامكان . فلو ذهبت الصورة فليس ثمة ما يحزن ، إذ أصلها خالد » ، إلى أن يخاطب ربه قائلاً : « هل أنا إلا مصوّر نقاش أصنع لحظة تمثالا ، ثم أنا في حضرتك أصهر كل هذه التماثيل ، كما أخلق مائة نقش وأنت فيها الروح ، فإذا ما رأيت ما صورت أنت ، ألقيت بما صنعت أنا جميعاً في النار »<sup>(١)</sup> . وهكذا نجد اعترافاً من الفيلسوف المسلم بأن الفنان المسلم يقدم على الإبداع مدركاً أنه إنما يتشبه بالخالق مبدع الكائنات . وتلك مخاطرة ينبغي أن يحسب حسابها ، ومن ثم كان عليه أن يفلت من إसार الواقع ، بأن يلوذ بالرموز تسبغ على منجزاته ألواناً من التخيلات المعبرة عن أحاسيه الخفية الغيبية ، لا عن ملامح الطبيعة الواقعية .

وقد ازدهر الفن الإسلامي نابضاً حين ارتبط بروح التصوف الإسلامي ، وأخذت تصاوير العالم المحسوس تتراءى في تراث المتصوفة المسلمين بوصفها تعابير رمزية تشي بما يحسونه في أعماقهم من حنين إلى العالم الآخر ، وبما يشد وجدانهم من صلة غيبية إلى عالم الروح . وهذه الفكرة التصوفية هي التي أملت على رجال الفن من المصورين تلك القواعد لا يخرجون عنها ، فجاءت تصاويرهم رموزاً ، مشيرة إلى أحاسيسهم الغيبية . ومن ثم ينبغي أن ندرك ونحن نتأمل الصور التي تمثل بعض الأشخاص أو الأماكن المقدسة أنها ليست بالفعل من فن المحاكاة المطابقة ، بل هي ألوان من التجسيم لخيالات تسكن الفكر في محاولة للوصول إلى العقول عبر صورة تستعير شكل المحسوس ، من أجل التعبير عن فكرة في وجدان الفنان . والحق إن ما نراه في التصوير الإسلامي الديني هو أطياف لا تحاكي الواقع ، وإن حاولت أن تربطنا به عبر نماذج متخيلة له .

ولعل من واجبي أن أشير إلى أن محاكاة الواقع تلقى على الفنان المحاكى تبعات الالتزام بما يراه ، في حين أن الفنان الخلاق لا يحمل تلك التبعة لأنه لا يلتزم إلا بالفكرة التي تسيطر على



وجدانه ، والتي يجهدُ في التعبير عنها . من هنا أقدم المصور المسلم على صياغة صورٍ للأنبياء والملائكة وللجنة والنار مما لم يشهده ، ولا يستطيع أحدٌ أن يُلزمه بمطابقته لشيء محدد أو لشخص بعينه . وهو ما يدفعنا إلى أن نعود فنقول إن التصوير الدينى الإسلامى يقوم على ملء الفراغ بإبداع فنى يتشكّل فى أساسه من الرموز لا من عناصر واقعية ، مهما ادعى الفنان أن هذه الصورة أو تلك تمثل هذا النبى أو ذاك ، أو أن هذا المبنى يمثل الكعبة أو بيت المقدس . فليس مانراه غير نماذج يُرمز بها للأشخاص والأماكن . وكان بودى لو استبدلت بكلمة صورة الرسول كلمة رمز أنى وردت تلك الكلمة وما أظننى أبقيت إلا القليل فى السياق الذى لاضير معه حتى لا أخرج بكتاب عن الفن إلى غير الصيغة الفنية الخالصة .



وكنْتُ قد قصدت باريس فى ١٤ يوليهِ ١٩٧٣ لأمضى فيها ردها أعكف فيه على تحقيق مخطوطة « معراج نامه » ومخطوطة « مقامات الجرى » للواسطى المحفوظتين بدار الكتب القومية بباريس . وعندما ذهبت الى دار الكتب فى اليوم التالى قالت لى مديرة قسم الدراسات الشرقية الآنسة مارى روز سيجى إن مخطوطة « معراج نامه » التى أطلبها معروضة الآن فى معرض للتصوير الإسلامى بمناسبة مؤتمر المستشرقين مدته شهر . وكانت لى صلة قديمة بمدير دار الكتب السفير دثرى ، فلقد كنّا عضوين زميلين بالمجلس التنفيذى لمنظمة اليونسكو منذ أعوام عشرة ، فقصدت إليه لتوى وحدّته بما كان ، فإذا هو يطلب إلى أن أسبقه على الفور الى قسم الدراسات الشرقية . وما كادت قدماى تستقران فى القاعة حتى وجدته فى إثرى ووراءه حاجب مادّ ذراعيه يحمل المخطوطة التى أطلبها وكانت من الكبر بمكان . عندها دُهِشْت مديرة القسم ، غير أنها حقّت لاستقبال المدير العام الذى طلب إليها أن تُفسح لى مكانا فى المكتبة يتسع لدراستى وأن تبذل لى كل العون إذ أنى كما حدّثها المدير نازح لمهمة علمية خاصة ، كما طلب إليها أن تتيح لى أن أختلف الى المكتبة فى غير أوقاتها الرسمية إذا لزم الأمر توفيراً لجهودى وحرصاً على استغلال الوقت المتاح لى مدة إقامتى فى باريس . وتوثقت عرى الصداقة بينى وبين مديرة القسم التى كان تخصّصها فى اللغة الصينية ، وقد صارحتها يوماً بعد آخر بكل ما فى نفسى حول دراستى لهذه المخطوطة ، وفى الحق لقد لقيت منها كل العون . وبعد أن فرغت من مهمتى غادرت باريس الى بيروت وإذا أنا ألقى صديقاً هو الأستاذ غسان توينى صاحب دار النهار للصحافة والنشر ، وما كاد يرى ما بين يدى من صور صورتها من المخطوطة حتى شدّه بمابها ، وإذا هو يعرض على أن تتولى دار النهار نشرها فرجوته أن يمهلىنى قليلاً حتى أتمّ كتابة النص فى القاهرة غير أنه أبى علىّ هذا وحرّر عقداً بينى وبينه فى نفس اليوم بتاريخ ٢٧ يوليهِ ١٩٧٣ على أن أرسل له النص بعد كتابته خلال أشهر ثلاثة ، وطلب إلى أن أعيد الكرة فأصور صوراً أخرى لم أكن قد صورتها من مخطوطة باريس على أن تكون ملوثة على نفقة دار النهار . ومضى عام وإذا الحرب الأهلية فى لبنان تنشب فتحول دون نشر الكتاب ، وانتهى الأمر الى دار « اطلاعات »



ب طهران فأخذت على عاتقها أن تنشر هذه المخطوطة منقولا النص العربى الى الفارسية ، وما إن وصلنى النص الفارسى لأنظر فيه وأقرّ طبعه حتى قامت الثورة فى إيران .

ويطالعنى العام السابع والسبعين بعد التسعمائة والألف فإذا أنا أرى أن هذه الآنسة مديرة قسم الدراسات الشرقية بدار الكتب القومية فى باريس قد نشرت صور هذه المخطوطة كلها مقدّمة لها بصفحات قليلة باللغتين الفرنسية والإنجليزية مع تعليقات موجزة مع الصور<sup>(٣)</sup> . وكان الأولى بها بعد ما علمت بجهودى وتفرّغى لهذه المخطوطة وبعد ما أفضيتُ إليها بكل مكنونى أن تكاشفنى عند مقدمى عليها عام ١٩٧٣ بما تنوى إن صحّ أنها كانت لها نية عند ذاك ، ويعلم الله أنى أنا الذى نبّهتها إلى تلك المخطوطة وما لها من شأن . ولعل الذى أفضيتُ به إليها هو ما أثار اهتمامها وجعلها تخالف السلوك الأدبى وتفعل ما فعلت مما لا يقرّها عليه خُلُق . ولكن هذا لن يثنينى عن أن أطلع القراء بتقدّمى المستفيض وتعليقاتى على الصور بما تراءى لى ، فلقد كان هذا جهدا منى لم أر أن أحرم القراء لا سيما قراء العربية من أن يشاركونى الرأى فيه .

وقد رأيت أن ينتظم هذا الكتاب جملة من الدراسات لتكون مدخلا الى الحديث عن صور المعراج ، فأفردت فصلا للحديث عن « مشكلة التصوير فى الإسلام » وموقف علماء المسلمين منها قديما وحديثا وسُقت وجهات النظر المختلفة مستندا إلى النصوص التاريخية وإلى تفسير الظاهرة فى إطارها الحضارى ، ووقفت بطبيعة الحال بجانب القائلين بإباحة التصوير . وأحسب أن الحرج فى هذه القضية قد رُفِع أو كاد ، وأن الفنون الجميلة قد رسخ مكانها فى عالمنا الإسلامى الحديث . وأفردت فصلا عن « التصوير الدينى » . وأعقبت هذا بفصل عن « إيقونوغرافية تصوير الرسول والبراق الذى عرج به الى السموات » بعد أن أضحت هذه الإيقونوغرافية الشغل الشاغل من بين الدراسات الجامعية . وعقدت فصلا عن « مصادر التصوير الإسلامى » عرضت فيه بإيجاز لتاريخ التصوير فى الإسلام والمنابع التى استقى منها وتأثر ، وصلته بالتراث الإنسانى السابق عليه أو المعاصر له ، وسُقت نماذج لتأييد رأيي وتوضيحه ، كما تحدّثت بتفصيل أكثر عن « التصوير فى ظل الدولتين الإيلخانية والتمورية » ثم انتهيت من ذلك كله الى نظرة شاملة عن « المناخ الروحى فى فارس منذ الفتح الإسلامى حتى القرن الخامس عشر » . وإذ كان هذا الكتاب مقصودا به تناول صور مخطوطة « معراج نامه » ، ولما كانت هذه الصور تعبيرا وإيضاحا لقصة المعراج ، كان من الطبيعى أن أقدم للقارئ « قصة المعراج » كما قرأها وعرفها المصوّر ، ليدرك مدى التطابق أو التباعد بين النص المقروء وبين العمل الفنى المنظور ، فعمدت الى تلخيص القصة فى صفحات محدودة أوردت فيها خلاصة المواقف والموضوعات فى عبارة سهلة واضحة . ومعروف أن قصة المعراج إذ تحولت إلى أدب شعبى ، كانت محلا لإضافات كثيرة عبر العصور والبيئات المختلفة التى تنقلت فيها فأصبح لها أكثر من رواية ، تختلف الروايات فيما بينها طولا وقصرا ، ويشتمل بعضها على مالا يشتمل عليه بعضها



الآخر . وإذا كانت الأساليب الأولى التي تُسجّت على منوالها قصة المعراج على مرّ الأجيال منها ما يكاد يكون ماثورا محفوظا ، من أجل هذا أبقيت على بعض تلك العبارات المتوارثة فيما عرضت ، ولم أمسّ شيئا منها بالحذف أو التغيير إلا ما قد يترأى ممعنا في الغموض والإغراب .

ولكنني مع ما احتفظت به من بعض الأساليب سُقْتُ ما بعد هذا سوقا جديدا في قالب أقرب الى القصة منه الى السرد التاريخي . وموضوع قصة المعراج على النحو الذي سُرِدَتْ به في المراجع القديمة لا شك فيه ما يجنح الى الخيال ويبعد شيئا عن التصوّر الحق ، ومن أجل هذا رأينا الأدباء على مرّ العصور يتخذون من تلك الصور الدينية موضوعا شعبيا يفيضون فيه كما يُملى عليهم خيالهم ، غير أنه كان ثمة فرق بين هذا الأدب الشعبي الذي تتمثل فيه القدسية الدينية وبين غيره من فنون الأدب الشعبية الأخرى التي تتناول أمورا دنيوية . والمراجع التي كتبت في هذا الموضوع كثيرة ، وهي مع كثرتها تختلف اختلافا بيّنا ، فلم نر مؤلفا التزم ما التزمه غيره بدقة ، بل كان لكل منهم حرّيته فيما يصف ويتناول . وأنا فيما أعرض أستقي ما استنبط من فيض ما كتب كله خياله وحقيقته ، لا أغرق كما أغرق المتخيلون ولا أجد حيث جمد المترّمون . وهدفي في كل ما أعرض إبراز الجانب التصويري ، أقرب بين ما يُروى وبين تلك التصاویر التي جاءت تصوّر ما رُوى حتى أوامم مواءمة فنية بين المكتوب والمصوّر ، وأجعل الصورة تنطق بما رُوى ، كما أجعل ما رُوى مترجما لما صوّر ، ثم لا أنسى وأنا أعرض هذا أن أذكر بأن التزام الجانب الأسطوري في عرض مثل هذا الموضوع أوّلَى بالعارض ، إذ كلما طغى الجانب الأسطوري على تلك الناحية كان العرض للمصور أشوق وللمشاهد أثوق . وهذا الموضوع على طرافته فيه جوانب مكررة قد تمسّ هذه الطرافة . من أجل هذا حرصت فيما سقت على أن أتلافى هذا التكرار مفيضا فيما هو خيالي يسانده مرجع من المراجع .

كذلك وجدت نفسي وأنا أتحدث عن المعراج أشير إلى ما أثير حول تأثير هذه القصة في « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، وهي قضية تعرّض لها عدد من المستشرقين ومن الباحثين الأوربيين على اختلاف أقطارهم وانقسمت حولها الآراء ، فعقدتُ فصلا حول هذه القضية الكبرى عرضت فيه لهذه الآراء في حيدة وتتبع لآخر الآراء حتى يكون هذا الفصل معرضا وتسجيلا لتلك الحركة الدراسية الخصبة . ولقد ختمت هذا كله بفصل عن « العناصر الجمالية » في منمنمات المخطوطة من حيث إيقونوغرافيتها وما انتظمت من عناصر تشكيلية شتى ، فيه الى جانب رأيي الشخصي آراء الآخرين .













الفصل الأول

مشكلة التصوير في الإسلام



تبرز شمس الإسلام على أرض جزيرة العرب خلال القرن السابع الميلادي ، وسكانها شتات متناثر ، ورحّالون جَوّابون لا يستقرّ مقام إلا بأهل مكة في قلب الجزيرة ، وبأهل اليمن في الجنوب ، وبأهل سوريا في الشمال . ويتوهج ضوء الإسلام فيجذب الشتات ، ويوحد بين الفرقاء ، ويضع محل التناحر والتقارب رباط العقيدة واللغة فإذا بكل العرب أمة متحدة تحت راية رسالة سماوية تسوّى بين البشر جميعا ، وتدعو الى الخير والأخوة الإنسانية الصادقة ، وتجذب راية الإسلام شعوبا أخرى الى الشعب العربي ، وتمضي اللغة العربية في رفقة العقيدة الإسلامية في مسيرتها الى جنوبي غربي آسيا وشمال أفريقيا . لكن دولة الإسلام تأخذ بقدر ما تعطي ، وخاصة حين تمتاز بشعوب عريقة الحضارة كفارس وبابل وآشور ومصر ، وتتشكل من هذا اللقاء الإنساني العريض سمات واضحة لطابع إسلامي يصبح عنوان الإسلام ، وصبغة حضارته ، ويكتسب قداسة العقيدة الإسلامية واللغة العربية ، ويطالعها العالم متميزا وفريدا موحيا ومعبرا في كل عمل فني يصدر عن ربوع العالم الإسلامي الفسيح . وقد كان ظهور الدولة الإسلامية بداية مرحلة خصبة من الإبداع في مجال الفنون التشكيلية التي لم تمارسها البيئة العربية قبل الإسلام ، والتي كانت لا تعرف من الاستقرار الجسدي أو النفسي ما يتيح لها إنجاز فن يدوي ، فاكتفت بالإبداع في فن القول ، وبخاصة في فن الشعر الذي كان العرب أئمه وسدنته .

وإذا كانت كتب التاريخ قد نقلت إلينا أن جدران الكعبة كانت مزوّقة قبل ميلاد دين الإسلام بتصاوير تجسّد بعض المعتقدات القديمة ، وأن أصناما صغيرة عديدة كانت تنتشر حول الكعبة ، فإن هذا لا يعني أن العرب قد نحتوا هذه أو أبدعوا تلك ، فإن هناك مصادر عديدة تتحدث بأن الروم كانوا يحملون التماثيل الصغيرة المصنوعة في الإسكندرية الى الجزيرة العربية فيما بين القرنين الثاني والسادس الميلاديين ، كما تتحدث عن استقدام سادة قريش لفنانين من الحبشة لتزويق الكعبة ورسم صور الأنبياء الذين كان من بينهم ابراهيم وعيسى ومريم [ وهو ما ذكره الأزرق في كتابه « أخبار مكة » ] . وأغلب الظن أن العرب لم يساهموا في هذه الأعمال الفنية إلا بقدر ضئيل يتوقف عند حد التقليد أو التنفيذ .



والحق الذى لا مرأ فيه إن العرب لم يلجوا عالم التصوير قبل الإسلام ، فإن أحدا لم يعثر على أثر قديم من آثار التصوير فى جزيرة العرب كلها ، حتى أن المرء لا يدهش حين يرى العرب كذلك بعد الإسلام متحفّظين أمام هذا الفن ، سواء منهم من أسلم أو من بقى على نصرانيته أو يهوديته . فإن تجنّبهم التصوير لم يكن وليد التّهى الذى يُفترض أن نبىّ الإسلام قد أطلقه ، وهم الذين نُهوا عن موبقات أخرى كالخمر دون أن يتوقف بعضهم عن معاقبتها . وأغلب الظن أن هذا كان موقفا نابعا من البيئة وحدها ، بل إن المرء ليجد تأكيدا لهذه النظرة فى إقبال كثرة من المسلمين غير العرب على فن التصوير وخاصة فى فارس . وثمة من يقول إن هذا العداء للتصوير الذى بدأ مع مطلع الإسلام كان مردّه إلى التأثير اليهودى على أيدي من أسلم منهم .

وحين يعكف المرء على أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام التى تُنهى عن التصوير لا يلبث أن يتجلى له أن أول أسباب هذا النهى كان نابعا من حرص الرسول على ألا ينشغل نظر المصلّى أثناء صلاته عن العبادة ، ويروى أن عائشة زوج الرسول وضعت فى بيتها سترا عليه تصاوير ، فقال لها يوما : « أميطى عنى هذا ، فإنه لا تزال تصاويره تعرض لى فى صلاتى » ، فلم يكن من عائشة إلا أن نزعت الستر وصنعت منه وسادتين أخذ النبي بعد ذلك يرتفق عليهما حين يجلس دون ضيق بهما ، وهو ما يكشف عن كراهية الرسول لوضع تصاوير بين يدي المصلّى لا جعلها فى المنزل تزين بعضا من أثائه أو فراشه .

كما تتجلى نظرة الرسول هذه فى طلبه ساعة دخوله الكعبة يوم فتح مكة مَحْو ما كان على جدرانها من صور غير صورة المسيح ومريم ، وهى الصور التى بقيت حتى محاها عبد الله بن الزبير بن العوام حين ولى مكة عام ٦٨٣ م ، ومن يومها حافظ المسلمون على بناء مساجدهم دون زخرفة تصويرية .

على أن عائشة لم تكن الوحيدة التى يحوى بيتها صورا بل كانت كثرة نساء النبي تتخذ أقمشة مزدانة بصور الإنسان والحيوان ، كما أن عائشة زُفّت الى الرسول ومعها عدة دُمى كانت تلهو بها وتسميها « خيل سليمان »<sup>(٤)</sup> فلم ينكر النبي وجودها فى بيته حتى ذهب الفقهاء الى إباحة لعب الصبايا بالدمى وخاصة إذا كانت لإثارة غريزة الأمومة .

وقد استباح سعد بن أبى وقاص وهو أحد صحابة الرسول أن يصلّى بإيوان القصر الأبيض بمدينة المدائن الفارسية حين دخلها بعد هزيمته لجيوش كسرى فى موقعة القادسية على الرغم من أن جدران الإيوان كانت مزدانة بتلك اللوحة الرائعة التى تصوّر تفاصيل معركة أنطاكية التى وقعت بين الروم والفرس والتى بلغت فى دقة رسمها وألوانها أنها جعلت الشاعر البحرى يصف المعركة وصفا



مذهلاً وكأنه كان حاضراً . وقد بقيت هذه اللوحة مكانها قرنين من الزمان قبل أن يراها الباحثون ويقول فيها :

فإذا ما رأيت أنطاكية ارتعت بين روم وفرنس  
والمنيا موائل وأنوشروان يزجي الصفوف تحت الدرفس  
في إخضرار من اللباس على أصفر يخال في صيغة ورس  
وكان القيان وسط المقاصير يرجحن بين حو ولعس  
وكان اللقاء أول من أمس ووشك الفراق أول أمس

ولا شك في أن نظرة رسول الإسلام إلى أن التصوير شاغلة للمُصَلِّي عن العبادة هي نظرة منطقية يسندها الواقع ، بل إن كثيراً من علماء الأديان الأخرى قد شاركوا محمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام في نظريته هذه ومن بينهم القديس « برنار » الذي عدّ التصوير الجدارية بالكنائس بل والزخارف المعمارية الرومانسكية صارفة للمُصَلِّين عن الخشوع اللازم في الصلاة وذات أثر بالغ في نفوس المصلين من الفنانين وعشاق الجمال ، تهدد بالاستيلاء على فكرهم خلال الصلاة وعدم استغراقهم في العبادة . وهو ما يدعم الفكرة القائلة بأن النهي عن التصوير في الإسلام هو نوع من الخوف على المُصَلِّي وخاصة في المسجد من أن تشغله التصوير عن صلاته ...

غير أن عدداً آخر من أحاديث الرسول (ص) يدين التصوير صراحة مثل : « لا تدخل الملائكة بيتاً فيه كلب ولا تصاوير » ، ومثل : « إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون » ، ومثل : « إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم : أحيوا ما خلقتم » . ومع التسليم بصحة هذه الأحاديث فإن الفقهاء قد فسروها بطرق مختلفة . وقد ذهب الإمام الجليل محمد عبده إلى أن الذين قالوا بمنع التصوير وقفوا جامدين في تأويل الأحاديث ، وأنه فاتهم أنها تنصرف إلى ذلك التصوير الذي شاع في الوثنية ، والذي كان القصد منه تصوير آلهة مثل اللات والعزى وأضرابها يتوجهون إليها بالعبادة ، في حين أن التصوير الأخرى التي لا تحمل مثل هذا الهدف والتي يُقصد بها المتعة والجمال تبقى بمنأى عن هذا التحريم<sup>(٥)</sup> . وفي تقديري أن رأي الإمام محمد عبده يسنده الواقع ، فما عهدنا في الجزيرة العربية بأسرها هذا النوع من الفن التصويري الذي يُقصد به المتعة والجمال ، فكيف يُصدر النبي عليه الصلاة والسلام نهياً عن شيء لا وجود له في الحقيقة ، فإن نص الحديث الذي يهتد المصورين بالعذاب يوم القيامة يقضي بأن الله سألهم أن يُحيوا ما خلقوا ، لا يتجاوز بالمنطق إطار الأوثان التي كانوا يتعبّدونها مرتحين خيرها ونفعها . وإذا تذكرنا أن العرب قبل الإسلام كانوا يعبدون الأوثان أدركنا أن النهي عن التصوير جاء خوفاً على المسلمين الحديثي العهد بالإسلام من أن تستيقظ الوثنية في وجدانهم مرة أخرى ، فيرتدّوا عن الدين الحنيف . وهذا التأويل



يعطى لتحريم التصوير شكلا موقوتا محددًا في مكان خاص وظروف خاصة ، وليس مطلقا في الزمان والمكان ، مما يجعله غير قائم حين لا تكون هناك خشية من الردّة أو صحوة الوثنية أو تأليه غير الله<sup>(٦)</sup> .

والمعروف أن حكام المسلمين وافقوا في عصور ازدهار الإسلام على رسم صورهم على قطع النقود ، ثم على أوراق النقد وطوابع البريد . وإذا رجعنا الى إجماع الفقهاء على إباحة الدمى ، استنادا الى سكوت الرسول على وجود دمي عائشة في منزله ، وتذكرنا أنهم اشترطوا لإباحة الدمى وجود القصد النبيل من ورائها وهو إثارة غريزة الأمومة ، أدركنا أن هذه رخصة فقهية لا تقتصر على إثارة الأمومة وحدها ، وأنها يمكن أن تتسع للعديد من الأهداف النبيلة ، كترية الإحساس الجمالي عند النشء وتدريبهم على التذوق الفني والإبداع الشعري وحفظ تراث الأجيال السابقة . وهكذا نستطيع القول بأن هذه الرخصة الفقهية تحمل في طياتها إباحة الفن جملة إلا ما كان منه مُسيئًا مسيئًا للعقيدة الدينية أو يحمل في ثناياه ما يُخشى منه على زعزعة هذه العقيدة . ولو أخذ المسلمون بهذه الرخصة لما أضاعوا على أنفسهم تراثا هائلا خرج من أيديهم الى أيدي غيرهم وكان الى جانب متعته الفنية ذخرا أدبيا .

وهكذا لا نكاد نجد في صفحات الأجيال الإسلامية الأولى ما يفصح عن رأى صريح كل الصراحة في التصوير ، فعلى حين كنا نجد تشددا في تحريم التصوير والنحت من ناحية ، كنا نجد من ناحية أخرى لنا وتساهلا في هذا المجال ، وبينما نحى العداء للنحت والتصوير — الذى ساد زمانا بغير سند — تلك الفنون نهائيا عن الحياة العامة في الإسلام وعن حياة غالبية المجتمع الإسلامى حين نُحِيل الى البعض أن نظريات أئمة الدين تحكم حياة الناس حُكما لا فكاك لهم منه ، كانت حياة الناس تمر بالاختلاف الكبير بين العقيدة وبين تصرفاتهم خلال حياتهم اليومية ، حتى يمكن القول بلا تخوف إن نهج الناس في الحياة لا يخضع في الكثير الى ما يتلقونه من مواعظ دينية ، وما أكثر ما رفض السلاطين والملوك في العالم الإسلامى اعتراضات الفقهاء وأهملوها حين تعارضت مع رغباتهم على الرغم من تمسكهم العام بالعقيدة وإخلاصهم لدينهم . فقد حُرِّم شرب الخمر مثلا في القرآن الكريم أكثر مما حُرِّم التصوير وأكد الحديث الشريف هذا التحريم وفسره ، ومع ذلك فنذر منهم من حرّمها على نفسه ، وظلّ الشعر في طول البلاد الإسلامية وعرضها يتغنى بمآثرها في شتى العهود ، وكان هارون الرشيد ( ٧٨٦ — ٨٠٩ م . ) من أشدّ الناس تمسكا بتعاليم دينه رغم أنه اعتاد الشراب وحيدا أو في حضرة نفر قليل من خلصائه . كذلك حرّم بعض فقهاء المسلمين الموسيقى والغناء ، ورغم ذلك فقد حفل تاريخ الأدب العربى بقصص المغنين والقيان والعازفين وبمظاهر الرعاية والحذب التى أحاطهم بها أمراء المسلمين . وسعى السلاطين في معظم البلاد الإسلامية الى تخليد ذكراهم ببناء الأضرحة وهو أمر محرّم . وأحاديث النبى عليه الصلاة والسلام حافلة بتحريم تحويل الرجال الى خصيان ، ورغم هذا فلم تُعرف فترة خلال حكم الإسلام جاءت خلوا من ظاهرة الخصيان ، وكان



من بين هؤلاء كثير من الساسة والقادة والمصلحين العلماء والرجال الأتقياء . كذلك بقي الشعر الجاهلي مصدر متعة وإعجاب في العالم الإسلامي بوصفه أرفع تعبير عن المقدرة الأدبية ، وظلَّ يُدرّس في المدارس ويروى في الأوساط الثقافية على مدى ثلاثة عشر قرناً رغم أن موحياته ومثله العليا تناقض تعاليم الإسلام . فالطالب المسلم يجلس لقراءة الشعر الجاهلي الحافل بالتفاخر ومشاهد الغزل والخمر وبعض صور الانغماس في اللذة المكروهة في التعاليم الدينية التي يختلف إلى دراستها في الوقت نفسه<sup>(٧)</sup> .

ولقد حرص العاهل المسلم دائماً على أن يبقى انغماسه فيما هو محرم خافياً عن عيون الجميع سوى أصفياه ، وإذا صدق المؤرخون فقد كان أغلب الخلفاء من العصر الأموي — باستثناء عمر بن عبد العزيز — ومجالسهم مشهورين باستهانتهم بالمحرمات ، ولعل « يوم الجدارية بقصير عمرو شمالى البحر الميت نموذجاً لهذه الحقيقة ومقياساً لمدى تشجيعهم لفنون التصوير . كذلك كانت الحياة الاجتماعية في العصر الأموي تزخر بما يتعارض مع تعاليم الإسلام الواضحة ومثله العليا بحيث لا نستغرب تجاوز الشريعة فيما يتعلق بأمور الفن أيضاً .

ومن الثابت أيضاً في عصر العباسيين أن خلفاءهم وقد عمدوا إلى تأكيد اشتغالهم بالتقوى قد تهانوا في حظر رسم الشخصيات ومن بينهم كبيرهم المنصور ( ٧٥٤ — ٧٧٥ ) مؤسس مدينة بغداد الذى أقام فوق قبة قصره تماثلاً لفارس ممتطياً جواده ، وأشيع بين الناس أنها مجرد « رياحه » لمعرفة اتجاه الريح ، غير أن جموع الشعب تشاءمت منها واعتقدت أن الريح يشير إلى المكان الذى قد يأتى منه العدو غازياً ، وتحطم التمثال إثر عاصفة عاتية سنة ٩٤١ م<sup>(٨)</sup> . على أن خلفاء العباسيين تحاشوا فيما يبدو إثارة الرأى العام الإسلامى المحافظ أو صدم عقيدة المسلمين المتزمتين بشكل مكشوف ، رغم أنهم زينوا هم وعِليّة القوم والمياسير قصورهم من الداخل بالأشكال والصور .

وفي الأندلس كانت تعاليم الفقهاء ورجال الدين كذلك موضع تجاهل جمهور المسلمين ، فلا تزال تماثيل الإثنى عشر أسدا المرمية في صحن الأسود بقصر الحمراء في غرناطة شاهداً على ما بلغه فن النحت من رعاية مسلمى الأندلس . بل ومن المقطوع به أن نماذج أخرى مشابهة من هذه الفنون قد اختفت واندثرت ، مثل النافورة ذات الشخصيات الإنسانية المنحوتة التى اجتلبها عبد الرحمن الثالث من القسطنطينية ووضعها في قصره بمدينة الزهراء ، وأضاف إليها إثنى عشر شكلاً ذهبياً مزينة بالآلآء أمر بصنعها في مدينة قرطبة ، وتمثل ضرغاماً وغزاةً وتمساحاً وثعباناً ونسراً وفيلًا وحمامة وبازاً وطاووساً ودجاجة وديكاً وصقراً وملك النسر ، وضعت بحيث تتدفق المياه من أفواهها<sup>(٩)</sup> . ولا تزال بعض علب المجوهرات العاجية المحفورة من بقايا قصور الملوك المسلمين في الأندلس باقية بما عليها من مشاهد الصيد ومناظر الموسيقيين . وكانت كل النماذج الآلية كالساعات الزمنية المائية والآلات الموسيقية تُصنع في شكل الشخصيات الإنسانية ، بل وكانت الحلوى تُصاغ على أشكال شخصيات



إنسانية وحيوانية يتهادونها فيما بينهم أيام الاحتفالات القومية بأعياد الخلفاء الفاطميين بمصر<sup>(١٠)</sup> إذ كانت نظرتهم إليها نظرة فيها تسامح على العكس من كبير القضاة وأعوانه الذين كانوا ينظرون إليها نظرة فيها تزمت . ولم يكن صنع تماثيل للأحياء مما يجيزه الشرع ولذا كانت نادرة ، ومع ذلك ظفر الفن الإسلامي ببعض التماثيل ، فنجد كثرة من الكتب المؤرخة التي تحدثت عما كان يعيش عليه السلف من أبهة وترف تذكر أنه كان لخمأرويه ( ٨٨٣ — ٨٩٥ ) ابن مؤسس الدولة الطولونية بمصر حجرة في قصر له بالقرب من القاهرة عُلفت على جدرانها تماثيل لأهل البيت والزوجات والسراري والقيان ، وتحمل التماثيل على رؤوسها تيجانا من الذهب وعليها ثياب باذخة مرصعة بالجواهر النفيسة<sup>(١١)</sup> . وثمة إفريز بقرة سراى بالموصل — وهو القصر الذى أنشأه أتابك بدر الدين لؤلؤ ( ١٢٣٣ — ١٢٥٩ ) — ينتظم تماثيل جصية عددها مائة تمثال لأشخاص يطلون من كوى ولا يبدو منها سوى نصفها العلوى وأذرعها مضمومة الى صدورهما ولكل منها هالة خلف الرأس<sup>(١٢)</sup> ، غير أنها جميعا أضحت أثرا بعد عين .

وقد نجحت الدولة السامانية ( ٨٧٤ — ٩٩٩ ) فى تأسيس ملكها بإيران وضمت الى مملكها بخارى وسمرقند اللتين أصبحتا من أهم المراكز الحضارية ، وقيل إن أميرها المستنير نصر بن أحمد ( ٩١٣ — ٩٤٢ ) قد أمر أحد الشعراء بصياغة أساطير كليلة ودمنة شعرا موزونا ، وقد سجد الأمير بهذا الشعر وحلى له أن يقرأه مرقنا برسوم وصور من إعداد فنانيين صينيين . واختفت الدولة السامانية قبل قيام دولة الترك ، وعمد الفاتح محمود الغزنوى الذى كان المعين على تحطيم الدولة السامانية الى الإغلاء من شأن نفسه والزهو بجرأته وشجاعته فأمر بتزيين قصره بصور تمثله شخصا وتمثل جيشه والفيلة التى يملكها . كذلك بقيت صور لأشخاص بعينهم تعلق بها السلف فى العصور الخالية لما لها عندهم من قيمة عقائدية أو سحرية فظلت منقوشة على بوابات المدن وأسوارها بوصفها عوذات ترد الشرور ولا سيما الغزاة ، كما كانوا ينقشونها على المباخر والأوانى الطبية طلبا للشفاء .

والمعروف أن عدد كبيرا من كبار مؤرخى المسلمين كانوا علماء دين فى الوقت عينه ، فتعاطفوا من ثم مع التحريم المترتبة لفن التصوير ورغبوا عن تضمين صفحاتهم صورا يحرمها الدين ، ولم يقبلوا على تسجيل نشاط المصورين إلا بعد أن تغيرت النظرة الى الفن فى مجال الأدب مع مطلع القرن السادس عشر . ولو أن المؤرخين تناولوا بأقلامهم هذه الموضوعات لسجلوا لنا اللوحات المصورة بمساكن الخلفاء المسلمين من أمثال الخليفة العباسى المهتدى ( ٨٦٩ — ٨٧٠ ) وغيره ، وسجلوا كذلك أوصاف زخارف قصور التيموريين ، ولغدا لذلك التسجيل قيمة علمية عظيمة ، فإن ما عُرف عنهم من حبهم للفن يجعلنا نفترض أنهم كانوا بالضرورة يزينون بيوتهم بنفس السخاء الذى أثر عنهم فى تشجيعهم الفنانين على تزويق المخطوطات وتزويدها بالصور . غير أن كل ما يذكره لنا المؤرخ شرف الدين على يزدى<sup>(١٣)</sup> الذى روى أعمال مؤسس المملكة التيمورية عن القصر الذى بناه تيمورلنك وسط حديقة شمالى سمرقند فى أوائل سنة ١٣٩٧ هو أنه كان مزينا برسوم جدارية تُزرى



برسوم كتاب « ماني » وصور الصين . كذلك زين الملوك الصفويون في فارس قصورهم بالرسوم الجدارية ، غير أننا لم نلاحظ بشيء عنها الى أن أقدم الرحالة الأوربيون على وصفها . ولم تُمنح معالم كافة الصور الجدارية في عهد الشاه عباس ( ١٥٥٧ — ١٦٢٨ ) إذ بقيت منها لوحات رائعة في قصر « جهل سوتون » أو قاعة الأعمدة الأربعين بإصفهان .

تلك بعض التسجيلات القليلة التي تناثرت خلال الكتب والمؤلفات على مدى ألف سنة ، وكلها تدل على مدى ما أولاه الحكام المسلمون وكبار القوم من تشجيع للصناع والحرفيين المشتغلين بالفنون التصويرية والتشكيلية رغم عدم رضا الفقهاء ، وبالتالي فيقينا إن فن التصوير انحصر بين جدران القصور والدور وغدا فن بلاط فحسب . فلا شك أنه ثمة فرق بين ما تأخذ به السلطة الدينية وما يأخذ به الناس عامة ، إذ سلطانهم أقصر ما يكون عن أن يقتحم على الناس بيوتهم التي تحفل بمثل هذه المحظورات . وقد أدى حظر تصوير الشخص عقالديا في الفن الإسلامي الى اتجاه الجهود الفنية الى الزخارف النباتية والهندسية وفنون خطوط الكتابة ، فنجد العمرى ( ١٣٤٩ ) وهو من العلم بمكان ينصاع للرأى العقائدي فإذا هو حين يتكلم في موسوعته المستفيضة عن الحيوان لا ينشر له صورا إيضاحية ، على حين فعل هذا مع الجزء الخاص بالنبات . ولم يكن الذي وقع للعمرى أمراً عاماً بل كان أمراً خاصاً ، إذ نرى غيره من مؤلفين مسلمين سبقوه وجاءوا بعده قد أباحوا لأنفسهم تصوير الشخص ، وهو ما يعنى أن البيئات الإسلامية لم تكن كلها على رأى واحد في تحريم تصوير الشخص أو تحليله على مر الزمان والمكان . وقد امتد أثر العناية بالفن والفنانين الى التشريع والأدب ، فنجد أن أبا عليّ الفارسي في القرن العاشر يقول بأن المحظور في التجسيد هو ما كان يختص بالقوى الإلهية ، ونرى الشاعر سعدى يحتمل وصفه تعالى بأنه هو المصور على إباحة التصوير . ونجد معاصره الشاعر الصوفي جلال الدين الرومى يذهب في تحميل لفظ المصور مذهباً بعيداً فيرى التصوير على عمومته جمالاً وقبحاً دليلاً على أن الخير والشر مردّهما الى الله تعالى وهو خالق كل شيء . ونجد المؤرخ الفارسي خواندمير وهو يقدم لمجلّد به منمنات صوّرها المصور الشهير بهزاد في القرن الخامس عشر يمتدح فن التصوير استناداً الى وصف الله تعالى نفسه بأنه المصور ، وحمل على هذا المعنى فإن من حاكى الله في صفة له لا يُعدّ خارجاً على تعاليمه . ويقول المؤرخ القاضي أحمد ( ١٦٠٦ ) إنه ثمة نوعان من الأقلام : أقلام نباتية تُتخذ من الغاب وأقلام حيوانية تُتخذ من شعر الحيوان ويعنى بها الفرشاة ، وكلاهما يُعزى الى على بن أبى طالب كرم الله وجهه ، إذ أنه — كما تقول الشيعة — ربّ القلم . وثمة عبارة جاءت على لسان الامبراطور المغولى أكبر ( ١٥٥٦ — ١٦٠٥ ) مؤداها أن التصوير سبيل من تلك السبل التي تؤدى الى معرفة الله ، مستدلاً على هذا بأن المصور أعجز ما يكون عن أن يلمّ بكُنْه الطبيعة ، وهو حين يستشعر هذا يعرف أن وراء الكون خالقاً قادراً على ما لا يستطيعه بشر .

ومثل هذا التقدير لفن التصوير كان حريّاً بأن يتقبّله الفقهاء ويحيّزه المشرّعون فيفتنون بذلك



أقوال من سبقوهم من الفقهاء الأقدمين عن الفن بنفس الأساليب الشرعية ، غير أنه لم تظهر أية محاولة في كتب الأدب الإسلامي لاستنباط مذهب مستقل في علم الجمال أو للوصول الى تقدير ما للفن في ذاته ، كما أن هذا التقدير لفن التصوير لم ينجح قط في محو التحريم القديم والحلول محله . ومردّ ذلك أن القول بتحريم الفن كان قد استقر وامتدت جذوره في المشاعر الشعبية بعد أن انتشر على صفحات كتب الفقه وفي الكتب الدينية التي سادت التفكير الإسلامي أجيالا طويلة حتى لم تعد تسمح بأى تأمل أو تفكير جديد في الموضوع وظلّت تخيّم على المجتمع الإسلامي قرونا عديدة ، حتى أنه عندما أراد السلطان محمود الثاني ( ١٨٠٨ — ١٨٣٩ ) أن يفرض الآداب والعادات وأنواع العُرف والسلوك الغربية على الشعب التركي وعلّق صورته في جميع المعسكرات ، ثار سكان استنبول متمردين بتحريض « العلماء » وتعلّز إخماد العصيان وقمع الشعب إلا بعد صراع أسفر عن أربعة آلاف شهيد ألقيت أجسادهم في البحر . كذلك نجد أن الكثيرين من سلاطين تركيا ابتداء من السلطان محمد الثاني الذى استضاف في بلاطه المصور البندقى جنتيلي بللىنى كانوا يستخدمون المصورين دون أن يثيروا حفيظة الشعب . وهكذا ظل التصوير نشاطا سرّيا حتى أن الكثرة من الزوار الأوربيين لمدينة استنبول في القرن السادس عشر اعتقدوا أن كراهية المسلمين للصور كانت مطلقة . ولقد قيل عن المجموعة الشهيرة الخاصة بصور السلاطين العثمانيين والتي نُشرت مرات عديدة مؤخرا إنها كانت خلال القرن الثامن عشر محفوظة في مكان خفى على الجمهور وعلى كل ضباط البلاط الذين لم يحظوا بصداقة السلطان الشخصية .

ولسنا نملك إلا أن نعترف بأن النهى عن التصوير قد لعب بالفعل دورا في إحجام عدد كبير من المصورين المسلمين عن التصوير إما تحرّزا أو أخذا بالأحوط ، بل إن من أقدم منهم على التصوير في المراحل الأولى قد تحاشى التطرّق الى تصوير الموضوعات الدينية ، حتى إذا انهارت الدولة العباسية على يد هولاكو في منتصف القرن الثالث عشر رأينا بعض الأقلام تتجه الى التصوير الدينى دون أن توقّع باسمها عليه . ولم تلبث أن ظهرت انطلاقة جديدة في فن التصوير ، وخاصة في بلاد فارس في عهود الإيلخانات والتموريين السُنيّين ، والصفويّين الشيعة ، ثم في تركيا العثمانية السُنيّة وخلال الحكم المغولى الإسلامى بالهند . غير أن شيئين اثنين بقيت لهما قداسة لا تجعل مصورا يمسّهما بريشته ، وهما المساجد والمصاحف ، فلم تظهر صورة على جدار مسجد في طول العالم الإسلامى — باستثناء بعض المزارات الشيعية في إيران — كما لم تحمل إحدى صفحات مصحف أية صورة ، فقد حلّت محل هذه ، الترقينات الزخرفية البالغة الثراء والروعة ، بينما حلّت محل الصور الجدارية في المساجد الخليات المعمارية المبتكرة والزخارف الكتابية والتوريقات المتشابكة .

على أن الإقبال على التصوير لم يكن فسيحا ، فلم يكن أحدٌ ليجهل وجود نصوص يحرم ظاهرها التصوير ، فكان من الطبيعى ألا يُقدم إلا قليلون عرفوا ضعف هذه النصوص أو نجحوا في



تأويلها بما يرفع سوط التحريم عنهم . ولا أعتقد أن العديد من المصورين المسلمين كانوا يمارسون التصوير وهم يعرفون أنه محرم كما ذهب بعض مؤرخي الفن الى ذلك ، وإلا لسمعنا عن إقدام بعضهم على التوبة أو على حرق ما سبق أن صوّروه خلال فترة العصيان ، على نحو ما فعل المصور المسيحي بويتشيللي في القرن الخامس عشر بعد تأثره بمواعظ الراهب سافونارولا ووعيده المثير للخشية .

ومع ذلك فإن أغلب الصور التي ظهرت قد خلت من أسماء مصوريها المسلمين الذين لا يُشكّ في أن النهي عن التصوير كان سرّاً تخوفهم من توقيع أعمالهم بأسمائهم تجنّباً لما قد يثيره ذلك من مساءلة من إخوانهم في العقيدة والدين ، أو أنهم لم يكونوا ذوى نباهة وشهرة ومنزلة في قومهم تتيح لهم إثبات أسمائهم في زهو بإبداعهم الفني وثقة بأنهم لن يُساءلوا على إبداع فني جدير بالتقدير .

وإذا كان التصوير الديني في الإسلام قد اتجه الى خدمة الأهداف الدينية إلا أنه لم يصطبغ بالصبغة التعليمية التي اتسم بها التصوير المسيحي الذي كان يخاطب من لا يعرفون القراءة والكتابة . وقد ظهر التصوير الإسلامي في رفقة المخطوطات ، وكان هذا الارتباط بين التصوير والمخطوطات سرّاً عدم شيوع التصوير ، إذ كانت المخطوطات المصورة وفقاً على الرؤساء والأمراء وعلية القوم وكبار العلماء والأدباء نظراً لارتفاع تكلفتها . وليس من شك في أن أي حُكم يصدره الناقد على التصوير الإسلامي الذي تميّز بالتزام البُعدين وبإفساح المجال للألوان المتعددة وبالارتباط بمقاييس المنمنمات من خلال العدد المحدود من التصاوير التي حفظها لنا الزمن لا يمكن إلا أن يكون مبتسراً ، بل ولعله يكون ظالماً في غيبة لوحات جدارية كبيرة المقاييس ، وهو أشبه بحكمنا على التصوير الإغريقي عامة من خلال رسوم الأواني الخزفية ، فهي وحدها التي بقيت لنا من تصوير ذلك العصر .













الفصل الثاني  
التصوير الديني في الإسلام



وفي الحق إن التصوير الدينى لم يلق حظاً من التشجيع في العصور الإسلامية الأولى مثلما لقي عند البوذيين والمسيحيين ، فلم تبد المساجد مزينة بصور دينية ، كما لم نر التصوير مستخدماً في أغراض تعليمية أو تربوية أو تهذيبية دينية إلا بعد القرن الرابع عشر . وعلى الرغم من ذلك ومن عدا بعض رجال الدين ، ومن عناد المتزمتين ، فقد بدت بعض ملامح دينية في ميدان التصوير الإسلامي ، وطلب إلى المصورين بين الفينة والفينة تسجيل مشاهد دينية مختلفة ، وأغرامهم هذا الالتجاء إليهم بتناولهم التصوير الرمزي للرسول عليه الصلاة والسلام ، ومع هذا تُعد تلك الصور الرامزة نادرة إذا قيست بصور عيسى عليه السلام في العقيدة المسيحية . والقائلون بتحريم التصوير عامة يرون فيما يرون من أسباب تحريمه أن في هذا محاكاة لصنع الخالق ، فما باله إذا كان يصور شخصيات مقدسة . ومردّ هذه النادرة في صور الرسول الرامزة كما نرى هي إلى الهيبة والإجلال أكثر مما هي إلى عناد المتزمتين .

كذلك انعدمت الرعاية والتوجيه في مجال التصوير من قبل أئمة الدين على عكس ما جرى عليه أسلوب السلطة الكنسية في العقيدة المسيحية ، ولم يرد في الأدب الإسلامي كتاب موجه على غرار ذلك المؤلف المتداول « إيقونوغرافيا » الذي وضعه الراهب پانزيلينوس في دير بيجيل آثوس وجمع فيه التوجيهات التي يلتزم بها المصورون البيزنطيون ، أو على نهج التوجيهات التي اتفق عليها رجال الدين في الكنيسة الروسية لتصوير الأيقونات خلال القرن السادس عشر<sup>(١٤)</sup> .

وعلى حين كانت وسائل التعبير الفني لدى البيزنطيين صريحة وجليّة بعد انتهاء حركة تحطيم الصور<sup>(١)</sup> كانت تلك الوسائل عند المسلمين ضمنية خفية . ومن أجل هذا كان ما صدر عن الفنانين المسلمين غير ملتزم بقاعدة ولا مقيد بأسس ، وهكذا لم يكن من اليسير أن نستنبط قواعد إيقونوغرافية دقيقة تواضع عليها المصورون المسلمون ، على الرغم من الجهود المتصلة التي بذلها الدارسون للكشف عن بعض تلك القواعد مثلما فعل ريتشارد إتنجهاوزن حين أزاح الستار عن بعض القواعد الإيقونوغرافية المتواضع عليها في رسم حيوان وحيد القرن<sup>(١٥)</sup> ورمز الهلال<sup>(١٦)</sup> كما استطاع البعض الآخر أن يكشف عن تطوّر إيقونوغرافية أشكال البراق واستخدام الحالات حول رأس الرسول عليه الصلاة والسلام .



وإذا كان الكتاب المقدس قد مدّ مصوري المسيحية بمضمون يصورونه منذ الفترات المبكرة من تاريخ الفن المسيحي ، فلم يُقدم المسلمون كما قدمت على تصوير القرآن لأن أكثر مفكرى الإسلام نبذوا هذه الفكرة نبذا . والأمر في الإسلام يختلف عنه في المسيحية ، فالقرآن الكريم هو كتاب تشريع قبل كل شيء ، والأنبياء ليسوا غير بشر أوحى إليهم ، وما محمد (ص) نفسه إلا « رسول قد خلت من قبله الرسل » ، وهو وإن كان خاتم النبيين لكنه بشر لا يتميز عن غيره من البشر إلا بحمله رسالة ربه ، وما كان للمسلمين أن يعبدوه أو يؤلهوه . من هنا لم يكن ثمة مجال للشبه بين محمد في نظر المسلمين ، والمسيح في نظر المسيحيين ، وإن كانت طائفة من المسيحيين قد آمنت بالطبيعة الواحدة للمسيح ، وهؤلاء قد حرّموا تصوير المسيح كما حرّم المسلمون تصوير الله .

ولقد جاءت تعاليم القرآن الدينية والروحية صريحة واضحة تُعدّ مبادئ مقررة ، وهذا مما حال بين المسلمين في صدر الإسلام وبين رسم صور إيضاحية لنصوص القرآن ، وكذلك كانت الحال في تصوير حياة النبي وصحابته . ولم يحجم المصورون في مبدأ الأمر عن تصوير الرسول لأن تصويره كان محرّما بل توقيرا وإجلالا ، ودليل ذلك استخدامهم الشعلة النورانية حول رأس النبي صلى الله عليه وسلم في الصور الرامزة له ولغيره من الأنبياء منذ أواخر القرن الرابع عشر ، ثم إضافة النقاب الى وجهه في نهاية القرن الخامس عشر تميّزا له وتبجيلا على نحو ما سيجىء مفصّلا . ولقد فاضت في المجال الأدبي مجموعة من القصص التي تدور حول قصص القرآن مثل قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز التي اشتهرت باسم قصة « يوسف وزليخة » ، غير أن هذه القصة بكل ما أضافه إليها الكتاب الصوفيون من تفاصيل وبكل ما أمدّت به المصورين من مادة للتصوير لم يعدّها المسلمون غير عمل فني لا علاقة له بأي موضوع ديني .

ويرى توماس أرنولد وغيره من كبار المؤرخين أن التصوير الديني في الإسلام يقف عند تصوير القصص الديني المتصل بشخصيات مقدسة كمحمد وعيسى وإبراهيم وغيرهم ، غير أن هذا في رأينا جانب واحد فحسب من التصوير الديني الإسلامي . ولأرنولد رأى في التصوير الديني الإسلامي يسوقه في كتابه « التصوير في الإسلام » ، فيقول إنه لم تكن هناك تقاليد تاريخية للتصوير الديني في الإسلام ، أو أى تطور فني في تمثيل الأنماط ، أو أية مدارس فنية للتصوير الديني ، كما لم يكن هناك أى توجيه على الإطلاق من رجال الدين للمصورين . وربما كان هناك بعض العذر لأرنولد فيما ساقه من آراء وقتذاك ، فنحن نعلم أن ثمة تقاليد وطيدة لتمثيل الشخصيات الكلاسيكية مثل أرسطو وأفلاطون تعود الى القرن الثالث قبل الميلاد . وهكذا الحال مع تماثيل قيصر أوغسطس وشيشرون وغيرهما ، كذلك كانت سائر المستنسخات الرومانية لتماثيل الشخصيات اليونانية نسخا طبق الأصل من النماذج الأصلية . ثم كان أن واصل فنانون عهد النهضة الأوروبية استنساخ النماذج الكلاسيكية ، فنجد رافائيل على سبيل المثال يستنسخ في لوحته الشهيرة « مدرسة أثينا »<sup>(١٧)</sup> قسمات بعض الفلاسفة الكلاسيكيين أمثال أفلاطون وأرسطو وديوجين حتى بات من السهولة بمكان تمييز هذه



الشخصيات في اللوحات التي صُوِّروا عليها تلقائياً . وهو ما لا ينطبق على الفن الإسلامي ، فالفنان المسلم لم يعمل وفقاً لنموذج حتى أمامه ، كما أنه لم يكن لديه أى نموذج يمثل الشخصيات الدينية .

أما ما يتصل بافتقاد الفن الدينى الإسلامى الى المدارس المتعددة فى رأى أرنولد ، فمرده الى أنه قد ساق هذا الحكم قبل اكتشاف كنوز التصوير التركى التى ظلت حتى وقت جد قريب مجهولة . ومن ثم بات فى استطاعتنا الآن أن نرغم دون أن نعدو الحقيقة أنه قد أصبح من الممكن التمييز بين التيارات الأسلوبية التى ينطوى عليها التصوير الدينى فى المدارس الإسلامية الكبرى ، مثل مدرسة الإيلخانات فى تبريز والمدرسة التيمورية فى هراة والمدرسة الصفوية فى شیراز وإصفهان والمدرسة العثمانية فى استنبول .

على أنه من غير المحتمل أن تكون قد نشأت أثناء القرون المبكرة فى العصر الإسلامى أى محاولة لتصوير أحداث التاريخ الدينية ، فلا ينتمى أى من النماذج التى وصلتنا الى تاريخ متقدم على القرن الرابع عشر . وبالتالى لم يكن لمصورى تلك الفترة أى تقاليد للفن الدينى يصوغون إنتاجهم على نمطها . وأقدم مثال بلغنا عن تصوير شخص محمد عليه الصلاة والسلام ورد فى رواية تاجر عرى كان قد رحل الى الصين فى القرن التاسع ، وروى حديثاً جرى بينه وبين امبراطور الصين الذى سأله عما إذا كان يؤدّ رؤية صورة للنبي . ومالبث أن أحضر ضابطاً بالبلاط صندوقاً يحتوى على صور الأنبياء مثل نوح فى فلكه وموسى بين بنى اسرائيل وعيسى ممتطياً حملاً وبرفقته الحواريون الإثنا عشر ، ومحمد عليه الصلاة والسلام على جمل ومن حوله صحابته<sup>(١٨)</sup> .

وعلى حين أخذ رأى المعادى للتصوير يزداد قوة فى الأمصار العربية الخاضعة للأتراك السلاجقة مما أدّى الى ندرة التصوير بهذه الأقاليم اعتباراً من منتصف القرن الحادى عشر حتى الثالث عشر كانت الحال على الضد من هذا فى إيران وفى البلدان الشرقية من الخلافة الإسلامية ، تلك البلاد التى كانت ذات تراث فنى عظيم الأثر منذ العصر الساسانى ، والتى وجدت فى تفكك العلاقات العربية فرصة سانحة لكى تستعيد طابعها الشعبى ، ولتقصى عنها كل ما هو عرى الطابع ، فإذا الفن العربى ينحسر عنها لىبقى وسط الرقعة التى تنتظم العراق وسوريا ومصر ومراكش .

ولقد كان لى حول التصوير الإسلامى الدينى محاضرات متصلة ألقيتها بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير وفبراير ١٩٧٣ ذهبت فيها الى أن هذا التصوير قد شقّ لنفسه — كما أرى — روافد أربعة : أولها قصص الأنبياء والرسل المستملة من القرآن الكريم والكتب السماوية المقدسة ، وثانيها إيقاظ مشاعر الورع والتقوى فى النفوس ، وثالثها تمثله للمواعظ والعبر التى فاضت على الألسنة لا سيما ألسنة الصوفية ، ثم الجانب الأخير الذى يتناول الترغيب فى نعيم الجنة والتخويف



من عذاب النار . ولم يكن استنباطى هذا رجماً بالغيب بل كان عن بحث وتنقيب ، إذ وقعت في دار الكتب المصرية ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة على العديد من التصويرات التى تمت بصلة الى المواعظ والعبر ، ووجدت في مكتبة طوب قابو باستنبول العديد من التصويرات التى فيها ما يهز المشاعر ، ووجدت في المكتبة القومية بباريس مخطوطة « معراج نامه » التى تضم مجموعة نادرة من الصور التى ترغّب في نعيم الجنة وترهب من عذاب النار . وقد جمعت من ذلك كله حصيلة كبيرة وافية ، منها ما عرضته خلال محاضراتى الست بالكوليج ده فرانس ، ومنها ما نشرت بعضه بالعربية <sup>(١٩)</sup> وبعضه بالإنجليزية <sup>(٢٠)</sup> .

ويرى البعض أن السرّ النفسى في تحريم التصوير مرده الى أن الصورة جزء من المصور لا تنقص عنه غير الروح ، وأنها وسيلة لإلحاق الأذى بصاحبها كما كان يفعل الكهنة والسحرة منذ حين بعيد <sup>(٢١)</sup> . ويذهب أصحاب هذه النظرية الى أن هذا كان من معتقدات الجنس السامى ، لهذا كان من رأى فقهاء الإسلام تشويه الصور بكسر أو نحوه حتى لا تبدو ممثلة لصاحبها تمثيلاً حقاً . ويعتقد جاستون ثييت أن هذا الرعب المتوارث الذى أصبح شبه غريزى في نفوس الساميين كان له أثره في ندرة التصوير بين الشعوب الإسلامية العربية وغزارتها بين الشعوب الإسلامية غير السامية مثل الفرس والمغول والهنود والأتراك <sup>(٢٢)</sup> . غير أن الزعم بأن المفهوم السحرى البدائى للتصوير لا يخص غير الجنس السامى أو الشرقيين بصفة عامة أمر يجافى الحقيقة التاريخية ، فقد رأينا في بقع عديدة من العالم منذ العصور القديمة كما زاولته شعوب أوروبية عدة في العصور الوسطى .

ويعلّل بعض الدارسين كثرة التصوير عند الشيعة بأنهم كانوا أبعد الناس عن الاعتراف بالأحاديث التى جاءت بتحريم التصوير والنهى عنه والتى رواها أهل السنة <sup>(٢٣)</sup> . والحقيقة إن فقهاء الشيعة كانوا من الصرامة كنظرائهم من أهل السنة في تحريم الصور ، فكان الشيعة يحتفظون بجملة من أحاديث الرسول التى تنهى عن التصوير وتحرمه بلا هوادة <sup>(٢٤)</sup> . وهكذا لم تكن الدولة الشيعية أكثر تحرراً مع فن التصوير من الدولة السنية . ولعل السبب الأساسى الذى جعل الناس يأخذون بهذا رأى هو ظنهم بأن إيران كانت مهبط الشيعة ومأواها على حين أن إيران لم تدن بالمذهب الشيعى رسمياً إلا عام ١٥٠٧ مع نشوء الأسرة الصفوية .

كذلك قد تكون التصوير المتصلة بالدين بسبب لغرض أبعد من هذا . فمن المستبعد أن نعدّ لوحات المصور « جوياء » الدينية تصويراً دينياً بالمعنى المتعارف عليه ، فمما لا شك فيه أن جوياء لم يقصد بمعظمها الإغراب عن ارتباطه بالكنيسة أو إثارة العاطفة الدينية في نفوس الناس ، بل كان همه الأكبر التعبير عن أحاسيس أخرى للناس ، لا سيما تلك التى تجافى القسوة وتستنكر البطش . ومن ثم يتضح لنا أن الكثير من الصور الأوربية التى تمثل أحداثاً جاءت في الكتاب المقدس ليست مسيحية إلا بقدر ما تمثل صوراً الأساطير الكلاسيكية العقيدة الوثنية . وهكذا يـ.جلى كم هو من العسير الوصول الى تعريف محدّد مقبول من الجميع لمفهوم التصوير الدينى .



وأرى قبل المضي في هذه الدراسة أن أعرض لأمرين : أولهما أن الكثرة من التصاوير الإسلامية ذات صفة إيضاحية<sup>(٢٥)</sup> لما يصحبها من نصوص ، ومن هنا كان لابد من تفهّم تلك النصوص لتربط بينها وبين تلك التصاوير . والثاني يتصل بما أعنيه بالتصوير الديني ، إذ مفهومه لا يزال غامضاً يحتاج إلى تخصيص ، فنراه حيناً يُطلَق على كل ما يمتّ إلى الكتب السماوية بسبب وإن لم يكن عقيدياً ، كالحديث عن قصة يوسف وزليخا مثلاً . أما الذي أعنيه وأقصد إليه بالتصوير الديني فهو ما يكون عقيدياً حتى وإن لم يكن نصّاً من النصوص السماوية . وعلى هذا الضوء نرى أن التصوير الإسلامي قد أخذ منذ مستهل القرن الرابع عشر يخطو خطى حذرة بطيئة نحو الموضوعات الدينية سواء أكان هذا موصولاً بقصص الأنبياء والرسل أو غير ذلك ، وليس الأمر كما يقول المستشرقون ونقاد الفن الأوروبيون من أن التصوير الإسلامي الديني كان مقصوراً على قصص الأنبياء والرسل فحسب ، بل شمل هذا وغيره في حذر وخشية .

ويحضرني هنا أن أقول إن التصاوير التي تبدو متصلةً بالدين بسبب ليست دوماً من التصاوير الدينية ، بل قد تكون منبئةً بالصلة بالدين ، كما قد تخدم غايات متعارضة معه ، كإثارة الحسّية مثلاً ، على نحو ما نرى في قصتي بتشابع في الحمام<sup>(٢٦)</sup> وسوسنّه وشيخا السوء<sup>(٢٧)</sup> الواردتين بكتب الأسفار المُنْتَحَلَة [ أبوكريفا ] على سبيل المثال اللذان تناولهما بالتصوير الكثير من الفنانين كرمبرانت وروبنز وعشراتٍ غيرهما . وصورة الملاك المجتّح على سبيل المثال قد تكون من التصوير الديني كما قد تكون من غيره ، فشتان بين ملائكة المصوّر فرا أنجيليكو التي تفيض روحانيةً وسموّاً وبين ملائكة فرانسوا بوشيه التي تكاد تكون كيويبيدات حسّية تستحضر إلى ذاكرتنا خدور الغانيات . فعلى حين يتبدّى ورغ فرا أنجيليكو للوهلة الأولى من صور ملائكته ، ينهّج بوشيه نهج فنانى الروكوكو في القرن الثامن عشر الذين لا يهتمون بالشعور الديني قدر اهتمامهم بالزخرفة . وبينما نجد بعض المصورين قد استخدموا التصوير تعبيراً عن نظرتهم الصوفية مثلما فعل المصور بوتشيللي في أخريات أيامه عندما زيّن كتاب « الكوميديا الإلهية » لدانتي بصوره الإيضاحية ، انبرى غيره لتصوير نفس الكتاب لغرض فني بعيد كل البعد عن القصد الديني ، مثلما فعل سلفادور دالي ، وهو في ذلك لم يجعل الدين غرضه الأول بل كان يهدف إلى إبراز وظيفية الصورة .

ولقد كان لذلك الحوار الطويل الذي دار بيني وبين الدارسين في الكوليج ده فرانس أثره في حفزي على تحقيق مخطوطة « معراج نامة »<sup>(٢٨)</sup> في دار الكتب القومية بباريس التي حفلت بصور مختلفة عن الإسراء والمعراج ترمز إلى الرسول عليه الصلاة والسلام والبراق وجبريل عليه السلام والسّموات السبع والجنة والنار . وكانت بحق حافلة بصفحات مضيئة من تراثنا الفني الإسلامي ، من نتاج زمن كانت تسود فيه الروحية الإسلامية والصوفية الدينية ، وتلهم المسلمين أصول الإبداع فإذا هم يخلقون من الأعمال الفنية ما يفرض نفسه على الخلود ضمن التراث الإنساني وتتسابق إلى اقتنائه



متاحف العالم . وكنت في دراستها وتقديمها للقراء بين الإحجام والإقدام . هل أحجم متأثرا بما قيل من رأى مانع ، أو أقدم آخذا بتلك الآراء السميحة ، فأنشر للناس صفحات من الفن ترشدهم الى ما كان للسلف من جهد ملحوظ في هذا المضمار كدنا ننسأه وننسى أصحابه بنسيانه ، ونهمل بذلك هذا الجانب الفني من حياتنا وندعه لغيرنا يتدارسونه ويقولون عنه ما يقولون . وكان للرأى الثانى حُجته الغالبة عندى فمضيت فى دراسة هذه المخطوطة ، ولا سيما أن شيئا قريبا مما فيها من تصاوير قد نُشر من قبل ، نشرته جامعة بغداد سنة ١٩٥٦ كما سيأتى بيان ذلك بعد قليل .

ولعل من تلك الجوانب التى تتسع لخيال المصور الإسلامى ويبدع فيها أيما إبداع ذلك الجانب الذى يمسّ الجنة ترغيبا والنار تهديدا ووعيدا ، وكَم من مشاهد الجنة ما يغرى ويجذب النفوس طمعا فى التمتع به . ولقد حفلت الكتب سماوية وإخبارية بأوصاف للجنة من أنهار من لبن وعسل مصفى ومن نخيل وأعنان ومن قصور شاهقات وحور عين الى غير ذلك مما تشتهى الأنفس ويلذّ الأعين ويطرب السمع ، ثم كم حفلت تلك الكتب أيضا بأحاديث عن النار تهول الأنفس وتفرع القلوب وتخلع الخواطر وتزلزل الجنان من ذكر لزبانية غلاظ شداد وذكّر للمعذّبين الآثمين وما يلقون من هول ، طعامهم من غسّلين ، وشرابهم من حميم آن ، كلما نُضجّت جلودهم بُدّلوا غيرها ليزوقوا العذاب متجدّدا مع تجدد جلودهم ، يستغيثون ولا مغيث ويستصرخون ولا مجيب .

تلك الألوان التى جمعتها الجنة وجمعتها النار ، وتلك الصور المطمئنة هنا والمفزعة هناك ، وهؤلاء الناعمون فى الجنة يمرحون حيث يشاءون ، ثم هؤلاء المعذّبون فى النار يضجّون ويستغيثون ، ثم صور ملائكة الرحمة فى الجنة وما يتحفون به أهلها من عذب الكلمات وطيب العبارات ، وصور ملائكة العذاب فى النار بوجوههم البشعة وأجسامهم المخوفة وأسواط العذاب فى أيديهم ، كل هذا الذى اتّسعت له رقعة السماء فطوته بين جنباتها ، وأفسحت له مكانا بين طولها وعرضها ، والتى تنقل بينها الرسول خلال معراجهِ يشاهد ما ينعم به أهل الجنة فيقرّ نفسا ويشاهد ما يصلاه أهل النار فيهلع ويفزع ، وهو بين الجانبين يسأل ربّه أن يجعل الجنة من نصيب أمّته وأن يقى النار العصاة من تلك الأمة ، وبودّه لو أطلع الناس معه جيلا بعد جيل إلى يوم يُبعثون على ما أطلع هو عليه ، وعلى ما شاهد هو من نعيم فى الجنة وعذاب فى النار ليتّعظوا وتبلغ العظة مكانها من نفوسهم فيعملوا بعمل الصالحين ويتجنّبوا أعمال الأشرار الباغين .

هذا المجال الخصب الغاص بتلك الصور الواعظة رشدا ونهيا كانت فيه فسحة للمصور ليبدع ويصوّر مستوحيا من خيال المسلم المؤمن بهذا كله ، فيضفى على النعيم جلالات بعد جلال وعلى العذاب نقمة بعد نقمة ليبلغ بفرشاته مالم يبلغه قلم الكاتب ، وتبلغ صورته من النفس مالم تبلغه عبارة الكاتب . وفى الحق إن تلك الصور التى جاءت فيما سنعرض من منمنمات رامزة للجنة والنار فى السموات وتنقل الرسول بينها لتحوى أجل العظات ترغيبا وأشدّ العبر ترهيبا ، وهكذا جاءت تلك



الصور تمثل أقوى تمثيل الترغيب والترهيب بأسمى ما يحملان من معان لا يعبر عنها هذا التعبير لسان متكلم أو قلم منشئ .

وهذه المخطوطة باللغة التركية الشرقية ( الخاقانية الجغتائية ) حروفها أويغورية ، وورقاتها مائتان وخمس وستون<sup>(٢٩)</sup> . والمخطوطة كتابان ينتهى أولهما فى الورقة التاسعة والستين ، ويحكى قصة المعراج المترجمة عن العربية . والكتاب الثانى « تذكرة الأولياء » للشاعر الصوفى الكبير فريد الدين العطار ، نظمته استجابة لرغبة إخوانه فى الدين ، وليكون تذكارا منه فيدعو له قارئوه بالخير ، وتسجيلا لحديث الأولياء الذين لهم مكانتهم الدينية والاقتداء بهم وبأعمالهم مما يحرص عليه كل متدين يرغب فى أعلى الدرجات . ولقد كان العطار منذ صغره شغوف القلب بحب الأولياء ، وحين رأى الشر يطغى فى زمانه ويكاد يعم الناس قاطبة تحرك لنظم كتابه هذا ليكون ذكرى لمن ينتفع ولتكون به قرى الى الله تعالى<sup>(٣٠)</sup> . وكتاب العطار كما يصفه ، فيه بعث للقوى الروحانية ، وفيه انصراف عن الاستمساك بأهداب الحياة ، وفيه تهوين من متع الحياة المُغرية . وهو الى هذا كله فيه بعث للنفوس من غفلتها وإحياء لما يكمن فيها من إقدام وشجاعة وعدم اكتراث بمشاق الحياة .

والنص الذى تضمنه هذه المخطوطة والذى يحكى قصة المعراج مكتوب بخط أويجورى مترجم الى اللغة التركية الشرقية عن أصل عربى على يد شاعر وأديب صوفى هو مير حيدر . وقد انتهى مالك بخشى من نسخ هذه المخطوطة بهراة عاصمة خراسان فى ٢١ ديسمبر ١٤٣٦ . والحروف الأويجورية مأخوذة عن أبجدية آرامية قديمة انتشرت فى أواسط آسيا على أيدي المبشرين المانويين الوافدين من بلاد السغد ، وظلت قرونا عدّة هى لغة التدوين للأعمال الأدبية التركية الأولى . ويرجع أصل الأويجوريين الذين هم على وشيعة من الأتراك الى قبائل من الهون ، وهو ما تشير إليه الحوليات الصينية ، وقد كتبت لها السيطرة على شمالي آسيا من عام ٧٤٤ الى عام ٨٤٠ م . وكانت لهم به امبراطورية . ولقد راضتهم العقيدة المانوية بعد جموح وميل للحروب فإذا هم تسودهم الروحانية مما أعانهم على وضع الأسس لحضارة كان لهم أثرها فى تحضير الشعوب التركية — المغولية منذ القرن التاسع حتى الثالث عشر .

وكان تزويق هذه المخطوطة بالصور عن أمر من العاهل التيمورى شاه رُخ الذى استقر بهراة قرابة نصف قرن ( ١٤٠٤ — ١٤٤٧ ) ، وزخر بلاطه بحشد من المفكرين والموسيقين والشعراء والمصورين والخطاطين مما جعل عهده من أعظم العهود فى تاريخ خراسان . والراجع أن تكون هذه المخطوطة قد أنجزت فى أحد المراسم التى أنشأها الأمير بایسنقر التيمورى الذى توفى قبل الانتهاء منها ثلاث سنوات . وقد نشر ياقية دى كورتى<sup>(٣١)</sup> عام ١٨٨٢ ترجمة فرنسية لنص المخطوطة اكتفى فيها بصورة واحدة من الصور التى ذكر أن عددها كان ثمان وخمسين صورة . ومراجعة هذه الصور يتبين أنها سبع وخمسون صورة ملونة ، منها ثلاث ينقسم كل منها الى قسمين : علوى وسفلى ، يصور كل



منها موضوعا قائما بذاته . وعلى ذلك فتكون صور المخطوطة ستين منمنمة . هذا إلى جانب حليتين زخرفيتين مذهبتين وملونتين تقع إحداهما في بداية نص « معراج نامه » ، والأخرى في بداية نص « تذكرة الأولياء » .

وجاء النص الأويجورى الحروف لقصة المعراج ينقص زيارة الرسول الكريم للسماء الرابعة ، فلجأ ياقه دى كورتى لاستكمال هذا النص عند ترجمته إلى إضافة نصين لزيارة السماء الرابعة : أحدهما ترجمة تركية ترجع الى عام ١٦٢٣/١٦٢٤ عن أصل فارسى هو « معارج النبوة فى مدارج الفتوة » للمسكين معين الحاج محمد الفراهى ، محفوظ بدار الكتب القومية بباريس ، والثانى نص أقدم يرجع الى القرن السادس عشر . وقد انتقلت هذه المخطوطة من هراة الى تبريز عام ١٥٠٧ مع الشاه اسماعيل الصفوى ، وفى عام ١٥١٤ نقلها السلطان العثمانى سليم ياوز الأول الى طوب قابو سراى باستنبول حيث أضيف إليها بيان باللغة التركية الأناضولية التى لا تساير بدقة النص الأويجورى الحروف . وقد بقيت المخطوطة فى استنبول مائة وخمسين عاما حتى اشتراها الوزير الفرنسى كولبير عام ١٦٧٢ على يد أنطوان جالان ( ١٦٤٦ — ١٧١٥ ) مترجم ألف ليلة وليلة . والغريب أن ما دفعه فى شراء هذه المخطوطة كان مبلغا زهيدا لا يتجاوز خمسة وعشرين قرشا ! وقد استقرت هذه المخطوطة أخيرا بدار الكتب القومية بباريس .

وكل صورة من صور هذه المخطوطة يعلوها بيان بالعربية بالخط النسخ الجلى ، من تحته بيان آخر باللغة التركية الأناضولية [ العثمانية ] جاء مزيجا من الخط الفارسى والديوانى . وهذا البيان أكثر تفصيلا من البيان المكتوب بالعربية ، وظاهر أنه أضيف فيما بعد ، إذ بدت مساحته تضيق به مما اضطر معه الخطاط فى بعض الأحيان الى حصره بين البيان العربى العلوى وبين إطار الصورة حتى إذا لم تتسع له هذه المساحة جاوزها الى حواشى الصورة الى اليسار وإلى أدنى أو الى الصفحة البيضاء المقابلة . والدافع الى هذه الإضافة هو أن الخط الأويجورى لم يكن مألوفاً لدى الكثرة فى البلاط العثمانى ولم يكن يعرفه إلا قلة . ويذكر ياقه دى كورتى حين نشر الترجمة الفرنسية للنص الأويجورى ما يشير الى أنه كانت تلك الصعوبة التى أحسها عند ترجمته ، فلقد اختلطت الألفاظ العربية والفارسية والتركية مع اللهجات الأويجورية كالتتية والجغتائية اختلاطا معقدا لم يكن فهمه يسيرا إلا عند مغول الهند فى القرن السادس عشر . لذلك كان لابد من هذا البيان الجديد باللغة المتعارف عليها عند الكثرة لتكون مع مدلول الصورة عوناً على تفهم كل محتوياتها . وهذا يشير الى أن « الصورة » فى الدولة العثمانية ، لا سيما فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، كان لها دورها فى المحيط الثقافى الدينى .

وقد أنجزت صور هذه المخطوطة بعد قرابة قرن من إنجاز منمنات مرقعة [ ألبوم ] بهرام ميزرا المحفوظة بمتحف طوب قابو باستنبول<sup>(٣٢)</sup> ( الربع الثانى من القرن الرابع عشر ) [ التى سنستعرضها



في هذا الكتاب تمكيننا للقارىء من مقارنة أسلوبى التصوير فى كليهما ، فيلمس مدى التطور الذى طرأ على إيقونوغرافية<sup>(٣٣)</sup> التصوير الدينى الإسلامى فى مدى قرن من الزمان [ . ومما لا شك فيه أن ما وصلنا من تصاوير رامزة على أيدي فنانيين مسلمين عن زيارات الرسول ( ص ) للجنة ومروره بالنار يعد من الندرة بمكان لا يقاس بما نجده فيما يقابل هذا المجال فى الفنون المسيحية . ولقد سقتُ المنمنمات جميعها على ترتيبها الذى جاءت عليه فى المخطوطة ، وأشارتُ الى أرقام ورقاتها وجها وظهرا تيسيرا للرجوع إليها . وتعد صور هذه المخطوطة من أهم وأندر المنمنمات التى تصور الجنة والنار وموضوعات البعث والحساب كما تصوّرها الفكر الإسلامى رامزا الى خطى الرسول بصحبة جبريل وهو يجوس خلال الجنة ، ثم وهو يشهد عذاب الهالكين فى النار . ويشيع تأثير صينى واضح فى منمنمات هذه المخطوطة جاء وليد المدّ الصينى الثانى الوافد مع البعثة التى وجّهها شاه رخ الى الصين فعادت تجهر ببروعة التصاوير الصينية وسحرها وجاذبيتها .

وقد نشر البروفسور إنريكو تشيرولى عام ١٩٤٩ أربع عشرة صورة — غير ملونة — من هذه المخطوطة فى كتابه « المعراج ومسألة الأصول العربية الإسبانية للكميديديا الإلهية » ، كما نشر إيقان تشوكين سبع صور غير ملونة فى كتابه عن التصوير التيمورى . كذلك نشر البروفسور إرنست جرويه صورة ملونة للجحيم فى كتابه « عالم الإسلام » . ولم تكن ثمة صور معروفة للمعراج قبل نشر تشيرولى لتلك الصور باستثناء صور الرسول محمد ( ص ) التقليدية ممتطيا صهوة البراق .

وقد أثار نعيم الجنة وعذاب النار كما جاء ذكرهما على لسان النبى ( ص ) خلال معراجه جدلا بين علماء المسلمين . فذهب بعضهم الى أن العذاب والنعيم فى الدار الآخرة ليسا حسيّين . وعرض ابن سينا هذا النظر باسقاط قول من قال بأن النفس حين تفارق البدن تحمل معها القدرة على التوهّم فتظل تتخيّل كل ما كانت تحسّ به فى الدنيا كما لو كانت باقية فى الجسد<sup>(٣٤)</sup> . على حين ذهب الإمام الغزالى الى أن عذاب النار ونعيم الجنة حسيّان ، فإن إنكار حشر الأجساد يوم القيامة وإنكار اللذات الجسمية فى الجنة والآلام الجسمانية فى النار هو إنكار لوجود الجنة والنار اللتين وصفهما به القرآن<sup>(٣٥)</sup> .

ومما يثير القيل والقال نشر صور رامزة للرسول عليه الصلاة والسلام دون أن يكون عليها نقاب يحجب الوجه فى ثنايا بعض المخطوطات القديمة ، ولكننا ما نشك أن هؤلاء الفنانين الذين تصوّروا تلك المنمنمات كانت قلوبهم عامرة بالإسلام تفيض للرسول بالإجلال والتعظيم . ثم إن تلك الصور بعد ما أصبحت دور الكتب والمتاحف فى بلادنا وغير بلادنا فى شتى أنحاء العالم تزخر بالكثير منها ، كان من تجاهل الحقيقة أن نغمض الطرف عنها ، ولا نشارك أصحاب رأى الفنى فيها بعد أن وثقنا أنه ليس ثمة قصد إلى التجريح أو التهوين ، بل هو فن المؤمن الورع الذى أملى هذا كله . وسواء شئنا أو لم نشأ فهذا شئ قد فرضه علينا الزمن بمخلفاته التى تتداولها أيدي الناس كافة ، فما أحرصنا



مسلمين على أن نشارك الناس في التداول علنا بالمشاركة نفهم غير ما يفهمون ونعطى أكثر مما يعطون وندفع عن وجهة نظرنا أكثر مما يدفع المتزمتون الذين يريدون أن يجبسوا تلك الصور عن أعين المسلمين . وليس في عرض مثل هذه الصور الرامزة شيء من المحاكاة والمشابهة بل هو ليس إلا تحليلا ودراسة يجعلان الناس على فهم ودراية بما كان ، إذ من الظلم أن يظل أثر إسلامي بمعزل عن رأى مفكرى المسلمين فيه . ثم إن بعض دور النشر المصرية قد سبقتنا فأخرجت كتباً عدة تضم صوراً للرسول دون غلالة تستر الوجه ، فلقد أخرجت مطابع « جامعة القاهرة » عام ١٩٥٦ أطلساً للفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية للدكتور زكى محمد حسن تولت الإنفاق عليه وإصداره كلية الآداب والعلوم ببغداد . ويضم هذا الأطلس عدداً من صور الرسول في ملامح جليلة كما يضم عدداً آخر محجبا ، وسأجتزئ هنا بصورتين مما ورد في ذلك الأطلس لأعزز بهما قولى ( لوحة ١ ، ٢ ) .

على أن إسدال غلالة رقيقة مُصنَّعة على وجه الرسول الكريم فيما نقدّم من صور رامزة — كما ينصح بعض المفكرين — قد يحمل مغامرة خطيرة ، لأن التصوير الرمزي للرسول قد مرّ بمراحل تتميز إحداها بإسدال نقاب على وجه الرسول . وهذا يعنى أن القارئ أو الدارس سوف يخلط بين مرحلة تاريخية وأخرى من مراحل إيقونوغرافية التصوير الرمزي للرسول ، وهو أبعد ما يكون عن الأمانة العلمية ، كما أنه يفقد نشر هذه المخطوطة أهميتها العلمية ويقلل من قيمتها بين المتخصصين .

وأخيراً يعنّ لى أن أسأل لو أن الجزيرة العربية عهد الرسول صلى الله عليه وسلم كانت على درجة من الحضارة التى نحن عليها الآن وشاع فى ظل تلك الحضارة ما يشيع الآن من آلات للتصوير لا تخفى عليها خافية وآلات مسجلة تُحصى على الناس أصواتهم ، إذا صحّ هذا ألم نكن نملك الآن صور ذلك العهد كله بجميع ما فيه ؟ وما من شك فى أن صور الرسول وصوته كانت ستكون أذخر ما نملكه من ذلك التراث الجليل ، وما كان يملك أحد أن يمنع ما سجلته يد الحضارة . ثم ألم يكن الرسول يعطى ويأخذ ؟ ألم يعيش بين جموع من الناس تسائله ويحيب ، وتأخذ منه وتعطى ؟ أفما كان محللاً لغيرنا يعدّ محرماً علينا ؟ وما أجدرنا ألا نظل نستقى معارفنا عن تراثنا الفنى الإسلامى من المستشرقين وحدهم ، وأن نكون لهم فى ذلك تبعاً ليس لنا رأى مستقل تمليه دراسة مستقلة ، بل قد يكون للدراستنا نحن لهذه الآثار الفنية الإسلامية — ونحن قريبو الصلة بها — رأى القريب الموصول بترائه . وما أحرانا ألا تفلت من أيدينا آثارنا الإسلامية فتكون ثروة أدبية وفنية لغيرنا ، وحسبنا ما ضاع ولنلق بالاً لما هو آت ولنتخذ من الماضى عبرة للمستقبل .









الفصل الثالث

أيقونوغرافيت التصوير الرمزي

للنبي عليه الصلاة والسلام



أنا أحذو حذو من سبقنى فى هذا الميدان ، فهو موضوع قديم أثبت حوله دراسات ، وما أكثر ما ساقه العلماء فى ذلك ، وأنا على أثرهم أناقش ما قالوا ، وقد لا أعدم أن أجد رأيا أضيفه الى هذه الدراسة . ومن المعروف أن المغول قد غزوا الشرق الأوسط وشطرا من أوربا فى الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادى ، وهم وإن كانوا بدواً همجا إلا أن امبراطوريتهم الضخمة التى حملوا عبثها ربطتهم شيئا فشيئا بحضارة هذه الرقعة الفسيحة من العالم القديم الذى بسطوا سلطانهم عليه ، وإذا هم يستبدلون بالوثنية التى كانوا يدينون بها البوذية ، كما كان فيهم شيء من التسامح الدينى جعل زواجهم من المسيحيات مباحا ، وإذا هم آخر الأمر يحتضنون التقاليد الفارسية الإسلامية ليكسبوا بهذا احترام رعاياهم ، وهذا حين أسلم عاهلهم غازان خان فى عام ١٢٩٥ ، وهو مما أعان على ظهور مخطوطات تؤرخ لفارس وتقاليدها وملاحمها الأسطورية التى تعدُّ شاهنامة الفردوسى أروع نماذجها . وألف الجوينى كتابه « تاريخ حياة قاهر العالم » ليسجل فيه حياة هولاكو وتاريخ المغول . ثم أخرج الوزير المغولى رشيد الدين عام ١٣١٠ كتابه الشهير « جامع التواريخ » الذى عدّ دولة المغول امتداداً للدولة الإسلامية ، وأنها تسلمت رايته بعد أن قضى هولاكو على آخر الخلفاء العباسيين عام ١٢٥٨ . وتضم مجموعة « جامع التواريخ » صورا لمشاهد من التورة والإنجيل والسيرة النبوية دون اتفاق دائم مع الرواية القرآنية . ويكاد التأثير الصينى يكون واضحا كل الوضوح فى صورها ، وبخاصة مشاهد الأشجار والمناظر الطبيعية ، كما تتسم أزياء المحاربين بالطابع المغولى ، وإن لم يحل هذا واستعانة المصورين بنماذج مسيحية وهندية يحاكونها .

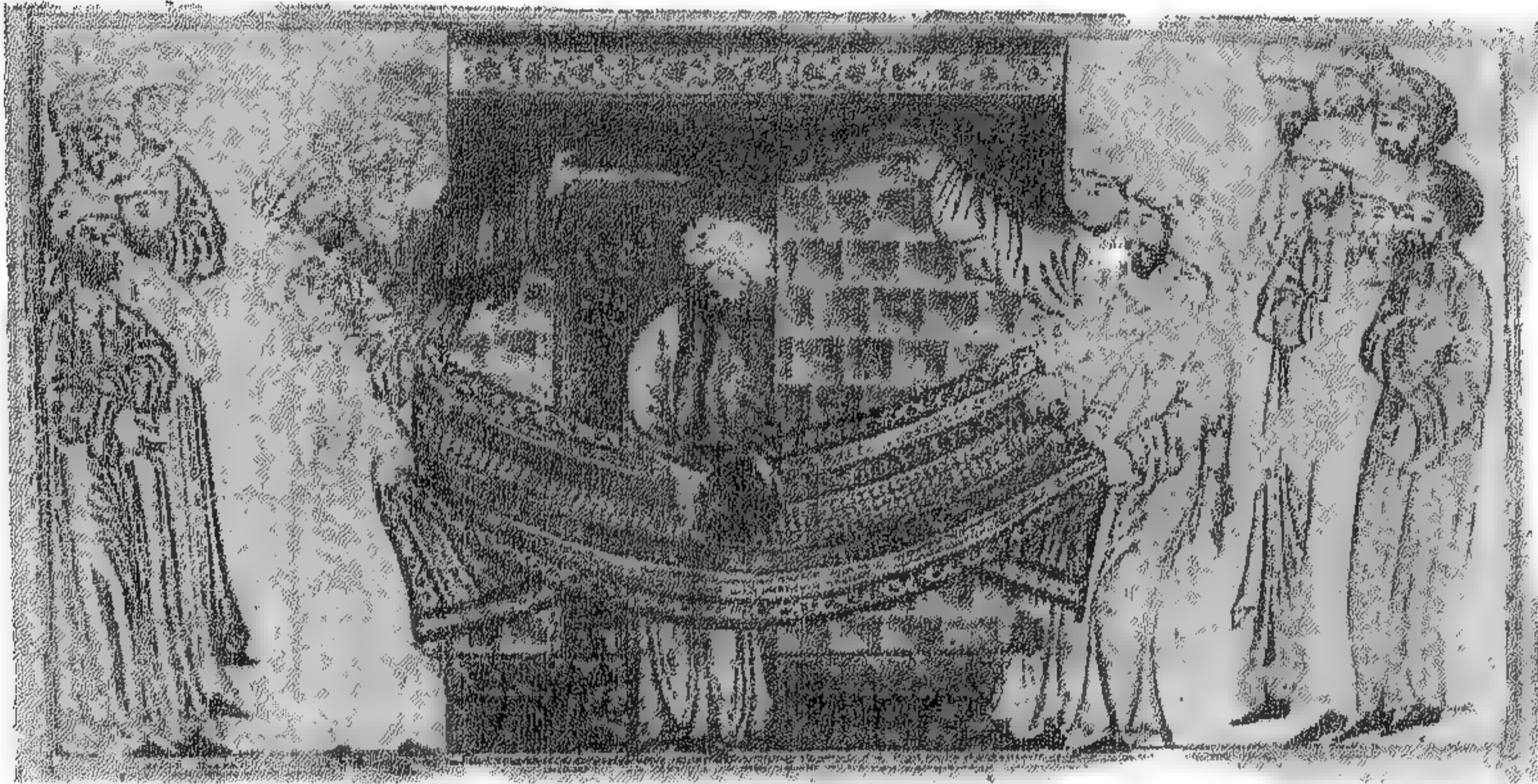
وأول نماذج صور الرسول ( ص ) التى وصلت إلينا هى تلك التى فى نسخة « جامع التواريخ » تأليف رشيد الدين<sup>(٣٦)</sup> ( ١٣١٠ — ١١٣١ م ) . ومن المؤسف أننا لم نر توقيعا لفنان ما على أية صورة من صور المخطوط ، وهذا لم نظفر ببيانات عن جنسية المصور أو ديانتته . وإلى اليوم لا نكاد نعرف المصدر الذى استقى منه المصورون الطابع الآخاذ للصور الرامزة للنبي عليه الصلاة والسلام فى « جامع التواريخ » وهى ثمانية ، يبدو فيها فارغ القامة ، نحيل البدن ، وقور القسمة غير صورة واحدة تمثله وليدا . والصور الرامزة للرسول التى جاءت فى مخطوطة « جامع التواريخ » لها قيمتها ، إذ تعدّ أقدم صور عُرفت للنبي ( ص ) ، هذا إذا أطرحنا جانبا رأى بشر فارس ، القائل بأن ثمة صورة للنبي فى وجه الورقة الثانية من نسخة مخطوطة « الأغاني » لأبى الفرج الأصفهاني



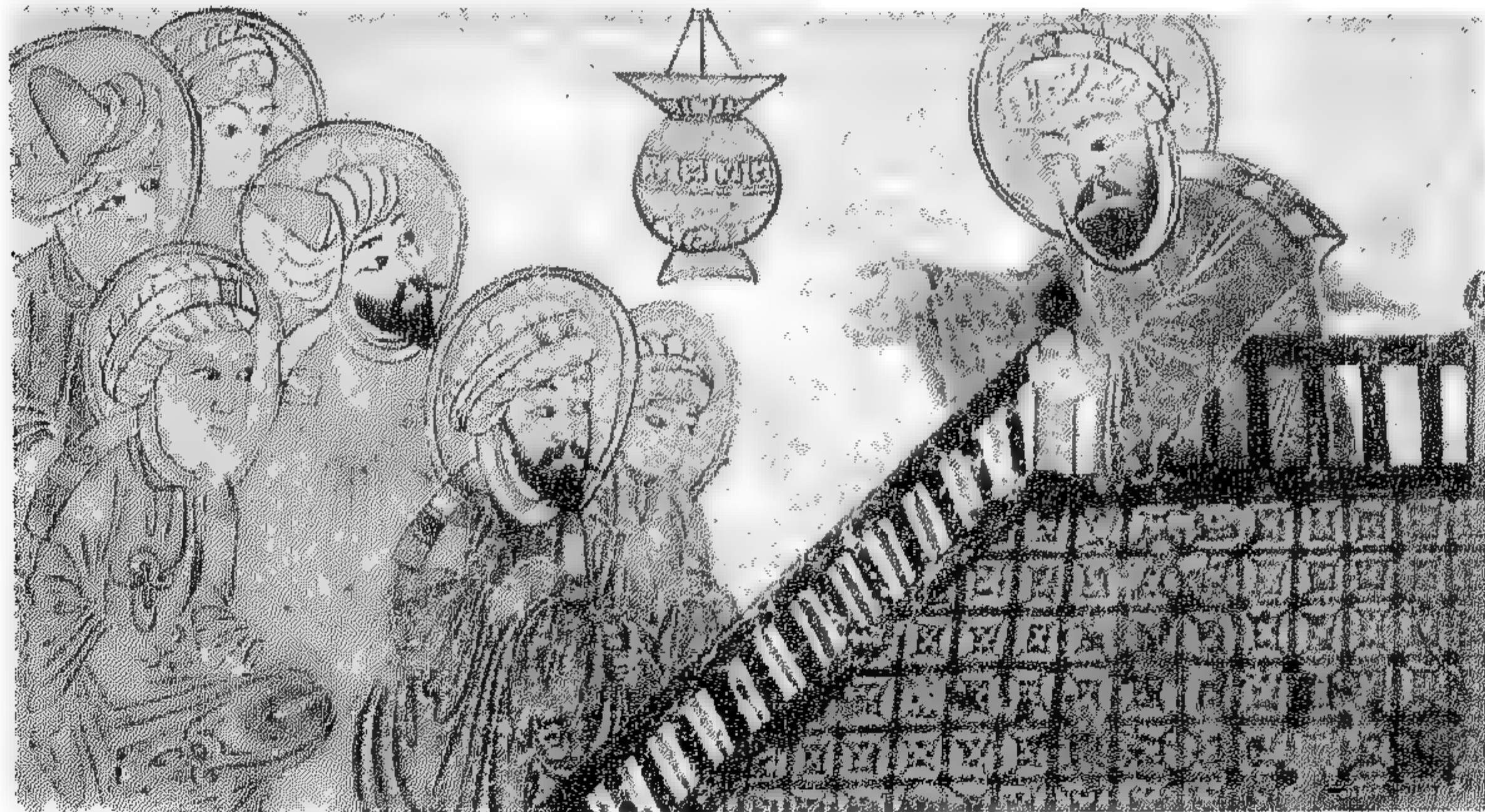
المحفظة بدار الكتب المصرية ، ونكاد نرى أن حرص مؤلف « جامع التواريخ » على تضمين مخطوطته هذه الصور يكاد يُعزى الى حرصه على الدعوة الى دولة الإليخانات<sup>(٣٧)</sup> والتمكين لها بربطه بينها وبين الرسول ( ص ) ليلقى في نفوس الرعايا الخاضعين لها ما يوحى باحترامها ويضمن طاعتها .

وصور النبي في هذا الكتاب لا تكاد تتميز عن غيرها من تلك الصور الكثيرة التي رسمها المصور ، نعننى أننا لم نر تلك الهالة المستديرة على رأس الرسول ( ص ) التي تميزه عن غيره ( لوحة ١ ) . على أننا رأينا نسخة من مخطوطة « الآثار الباقية » للبيروني المحفوظة بمكتبة الجامعة بأدنبه تاريخها ١٣٠٧ — ١٣٠٨ ، وفيها صور رامزة للرسول ( ص ) تحيط بها تلك الهالة المستديرة المميزة ( لوحة ٢ ) . ونكاد نعرف أن الهالة عامة ترجع الى أصليين قديمين أولهما بيزنطى والثانى بوذى من الصين وأواسط آسيا . وكانت الهالة البيزنطية تُرسم على شكل دائرة تُكَلَّلُ بها رؤوس الأباطرة والأبطال ومن

لوحة ١ صورة رامزة للرسول عليه الصلاة والسلام وهو يرفع الحجر الأسود بالكعبة .  
جامع التواريخ ١٣١٠ م .



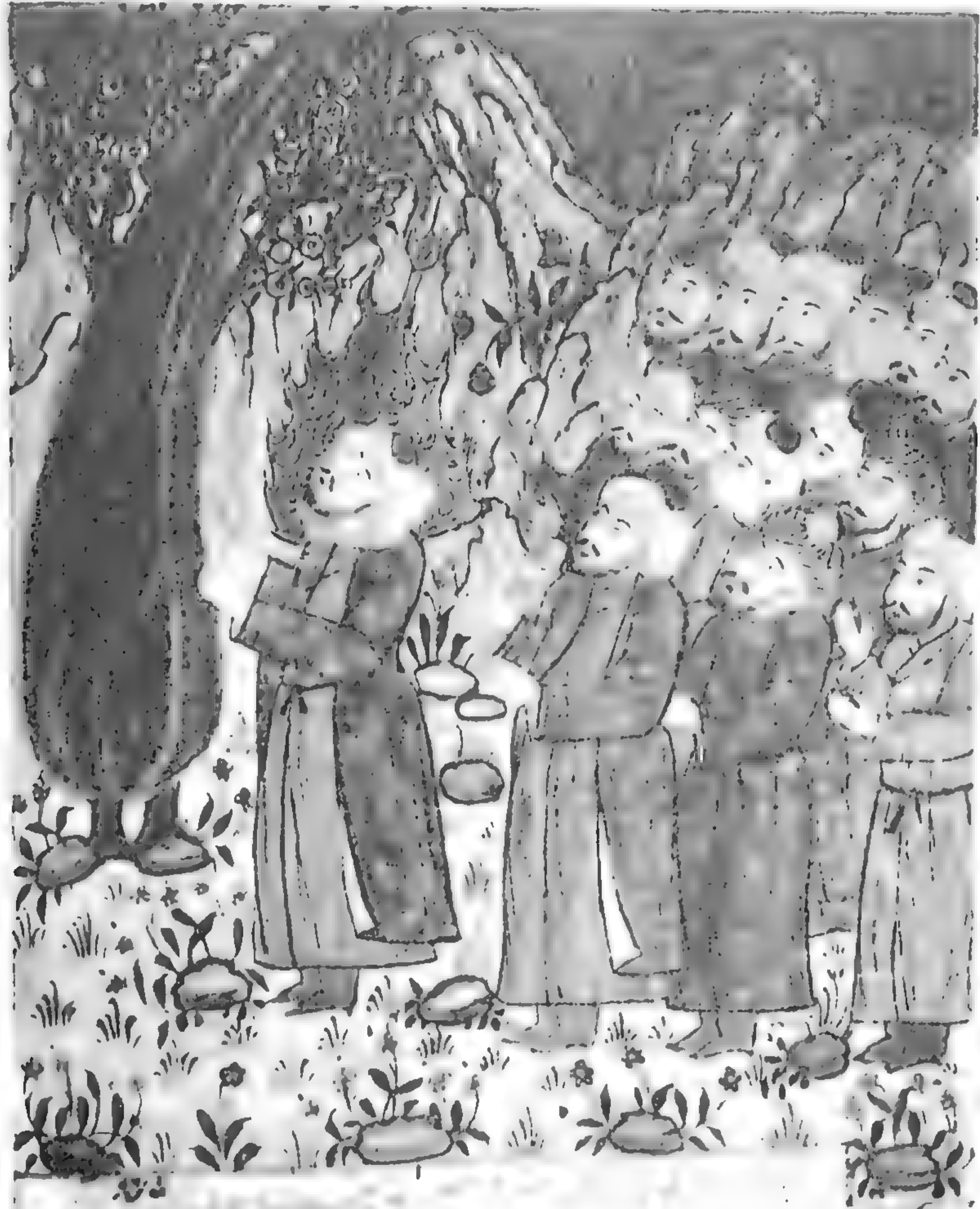
لوحة ٢ صورة رامزة للرسول محمد ﷺ يلقى خطبة الوداع .  
مخطوطة « الآثار الباقية » للبيروني ١٣٠٧ — ١٣٠٨ م .  
بإذن من مكتبة الجامعة بأدنبه .





إلهم ، وحين اعتنقت بيزنطة المسيحية شاعت تلك الهالة أيضا بين المسيحيين . ولم تكن في مبدأ الأمر علامة تقديس كما يظن البعض ، فقد كُلت بها رؤوس أشخاص كانوا أعداء للمسيحية<sup>(٣٨)</sup> . ثم دخلت الهالة المُستديرة الإسلام أول ما دخلت عنصرا زخرفيا فحسب ، نراها حول رؤوس الأشخاص عامة ، حتى من يمثل منهم أهرمن إله الشر الإيراني أو ساقيات الخمر في سوق عكاظ ، بل والطيور<sup>(٣٩)</sup> .

على أن هذه الهالة لم تلبث أن تركت استدارتها البيزنطية واتخذت في التصوير الإسلامي شكلا يفضيا غير منتظم الخطوط يبدو وكأنه شعلة نارية شأن مثلتها في الفن الصيني والأسوي ( لوحة ٣ ) بعد أن استعار المصورون الفرس هالة اللهب من تصاوير بودا كما سنرى بعد . ومن هنا نكاد نجزم أن



لوحة ٣

صورة رامة للرسول يوم  
صلاة الغيث « روضة  
الصفاء » لميرخواند ١٦٠٧ م.  
بإذن من متحف الفن  
الإسلامي بالقاهرة .

واقفي كوكب سيب برون آمدن رسول الله صلى الله عليه وسلم از مدینه به بیت کزاردن عمره آن بود که درخت  
مشاهد و زیاده که به زمارت کعبه رفته عمره گذارد و کعبه خانه کعبه بدست مبارک خوش بگرفت و از



الهالة التي استخدمت في الفن الإسلامي في أوائل عهده تشاكل تلك التي كانت مستخدمة في الفن البيزنطي أعني أنها كانت دائرية ، ثم ما لبثت تلك الهالة مع امتداد الزمن أن تأثرت بمثيلتها في الفن الصيني والأسوي فجاءت على شكل هالة نورانية .

ولقد اعتاد المصورون في الإسلام أن يرسموا الصور الرامزة للرسول تكبر غيرها من الصور المحيطة بها . ومثل هذا كان شائعا في فنون الشرق الأدنى في العصور التي سبقت الإسلام بتصوير الشخصيات الجليلة بحيث تكبر غيرها ممن يحيطون بها . والصور التي تبدو فيها ملامح النبي واضحة مكتملة غاية في الندرة وترجع في الأكثر الى فترة مبكرة ، مثال ذلك صوره الواردة « بجامع التواريخ » في مستهل القرن الرابع عشر ( لوحة ١ ) . وابتداء من أواخر القرن الرابع عشر أو ربما قبل ذلك بقليل تميزت الصور الرامزة للرسول بهالة من النور وكأنها شعلة نورانية شبيهة بالهالة الممثلة في صور بوذا وتمائله ، مثال ذلك كافة صور مخطوطة « معراج نامه » التي نحن بصدددها . ومنذ أواخر القرن السادس عشر جرى العرف على رسم نقاب فوق وجه النبي عليه الصلاة والسلام ينسدل من الجهة حتى الذقن لحجب ملامحه توقيرا لشخصه أو تحجبا لإغضاب المتشددین مع الإبقاء على الهالة النورانية ( لوحة رقم ٤ ) . غير أنه ثمة استثناءات مثل صور مخطوطة « روضة الصفا » لميرخواند المؤرخة عام ١٦٠٧ والمحفوطة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، فقد بدت فيها الملامح الرامزة للنبي واضحة مكتملة<sup>(١)</sup> . وفي مستهل القرن الثامن عشر بدا جسد الرسول مغطى كله بغلالة فضفاضة ( لوحة ٥ ) . ثم كان بعد ذلك أن رأينا المصورين يمعنون في توقير النبي فلا يظهره جسيما بل يجعلونه هالة من نور ، دون إبراز لأي جزء من أعضاء الجسم ( لوحة رقم ٦ ) .

### تصوير البراق

ولعله من أعجب الظواهر في الفن الديني الإسلامي تمثيل الدابة الأسطورية « البراق » التي امتطاه النبي ليلة الإسراء منتقلا بها من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى . والمرجع الأول في هذا هو الآية الكريمة التي تقول « سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا انه هو السميع البصير »<sup>(٢)</sup> . وكان في صحبة الرسول في هذا الإسراء من مكة الى بيت المقدس الملك جبريل . وتصوّر المتناولين للإسراء والمعراج يختلف اختلافا كبيرا ، وما أكثر ما تكلمت كتب السير والتفسير في ذلك ، ومن المتعذر استخلاص رأى متفق عليه . فيقول البعض إن « البراق » حمل النبي من مكة الى بيت المقدس وحسب ، وأن النبي صعد في معراجه الى السموات السبع واحدة تلو الأخرى ، وإنه لقي الأنبياء السابقين عليه ، وما إن بلغ السماء السابعة حتى غدا بين يدي الله . وفي ذلك يقول القرآن الكريم : « ولقد رآه نزلة أخرى . عند سدرة المنتهى . عندها جنة المأوى . إذ يغشى السدرة ما يغشى »<sup>(٣)</sup> . وليس هذا مجال استعراض

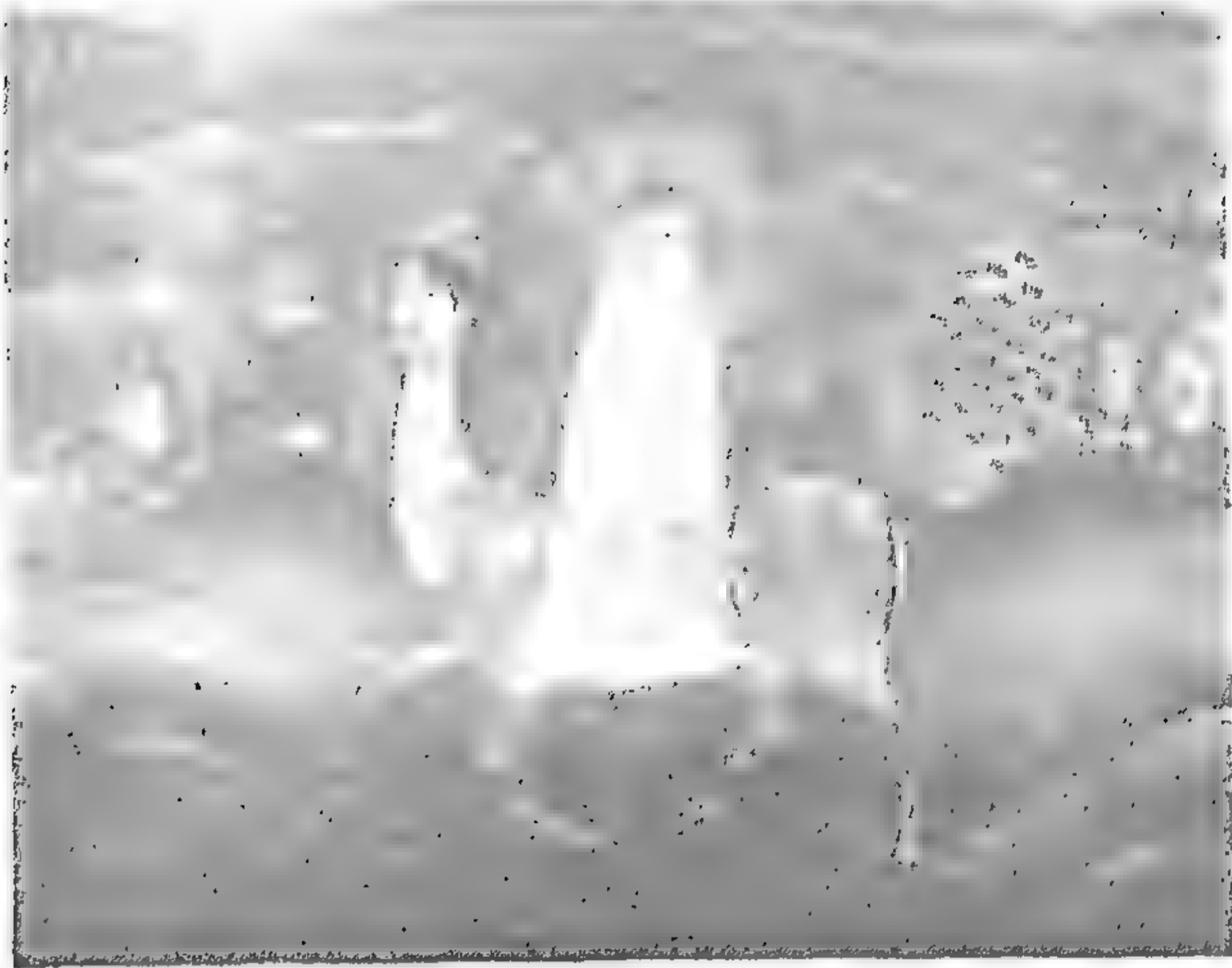




این تصویر از کتاب  
تاریخ طبرستان  
مطابق نسخه خطی  
کتابخانه ملی ایران

امیر و شاهزاده	پسران و فرزندان	و سایر اعیان	و سایر اعیان
و سایر اعیان	و سایر اعیان	و سایر اعیان	و سایر اعیان
و سایر اعیان	و سایر اعیان	و سایر اعیان	و سایر اعیان





#### لوحة ٤

صورة رامزة للرسول يعرج نحو الجنة  
فوق البراق . مخطوطة خمسة نظامي .  
بإذن من المتحف البريطاني .



#### لوحة ٥

صورة رامزة للرسول فوق البراق .  
مخطوطة « بستان سعدى » . وزارة  
شئون الهند ( سابقا ) بلندن .



#### لوحة ٦

صورة رامزة للرسول محمد في هيئة هالة  
من نور بينما يبايعه الصحابة . مخطوطة  
حملة حيدري . ١٧١١ م . بإذن من  
دار الكتب القومية بباريس .



حوار علماء المسلمين الذى شغلهم حقبة من الزمان حول ما إذا كان الإسراء والمعراج قد تمّا بالروح أو بالجسد ، ذلك أن رؤية المصور المسلم جاءت واضحة في إيمانه بأن الرحلة قد تمّت جسدا وروحا ، ولم يقنع بأن تكون إسراء بالروح فحسب . لكن ما يعنينا هنا هو أصل نمط الحيوان الذى اختاره المصورون ليكون المطيّة في هذه المناسبة الجليلة . وقد روى أنه جاء في الحديث أن المطية كانت جوادا ، ونقل عن حديث آخر أنها كانت حيوانا أبيض للركوب أصغر من البغل وأكبر من الحمار . وقيل إنه الحيوان نفسه الذى ركبته الرسل الأولون وخاصة إبراهيم الذى جاء في « سفر التكوين » أنه ركب حمارا ، وهكذا جاء عن المسيح في إنجيل يوحنا<sup>(٤٣)</sup> . ولعل تصور المسلمين لتلك الدابة كان وليد ما يكتّون من تبجيل لرسولهم ( ص ) ، فلم يرضوا له أن يمتطى ذلك الحمار الذى ركبته إبراهيم وعيسى ، واختاروا له من وحى خيالهم تلك الدابة التى زاوجوا فيها بين الحيوانية والإنسانية . وإذا كان البراق يخلّق في الجو ، من أجل هذا نُسبت إليه الأجنحة . وأقدم سيرة للنبي كتبها ابن اسحاق ( المتوفى سنة ٧٦٨ ميلادية ) وهى التى لخصها ابن هشام ( المتوفى سنة ٨٣٣ ميلادية ) ، ويقول فيها عن الرسول في وصف البراق « بأنه حيوان مجنّح أبيض اللون حجمه وسط بين البغل والحمار » . ولم يرد في القصص الأولى أى ذكر لرأس الإنسان الذى يُعد من المعالم المميزة لتصوير البراق . وأول مؤلف رجّح أن هذا الحيوان الغريب قد اختص بملامح بشرية هو الثعلبي ( المتوفى سنة ١٠٣٦ ميلادية ) الذى كتب كتابا معروفا في قصص الأنبياء ، وقد أورد حديثا مشكوكا في صحته لتأكيد أن البراق كان ذا وجنتين كوجنتى الإنسان . أما المؤلفون المتأخرون فيمعنون في وصف هذا الحيوان العجيب في تفصيل أكبر ، ونضرب مثلا لذلك بالمؤلف خواندمير في كتابه « حبيب السير »<sup>(٤٤)</sup> حيث يقول : « البراق حيوان للركوب أصغر من البغل وأكبر من الحمار ، يحمل وجهها كوجه الإنسان وآذانا كأذان الفيل ، وله معرفة كمعرفة الحصان . أما رقبته وذيله فيحاكيان رقبة الجمل وذيله ، وصدره أشبه ما يكون بصدر البغل ، وساقاه كساقى الثور في رأى البعض أو كساقى الجمل ، وحوافره مثل حوافر الثور ، وصدره من ياقوت وشعره كدرع مضىء برّاق ، وعلى جنبه جناحان يخفيان ساقه ، وسرعته كلبع البصر » . !

وليس ثمة اتفاق في الروايات الأولى لهذه القصة عن هذا الحيوان أذكر هو أم أنثى . ولكن ابن سعد الذى وضع سيرة النبي بعد سبعين سنة من ابن اسحاق قال إن الملاك جبريل خاطب البراق على أنه أنثى . وبالتالي فقد ذهب المصورون عامة الى تمثيل رأس هذا الحيوان برأس امرأة في غير إسراف ، فلم يحاولوا رسم التفاصيل المعقّدة التى يثيرها وصف « خواندمير » في النص السابق ، ولم يكلّفوا أنفسهم عناء ابتكار نمط جديد لهذا الحيوان ، لأن السابقين كانوا قد وفروا لهم أمثلة وشواهد كثيرة من هذا التكوين « الملقق » أو المهجّن غدت نماذج لتمثيلاتهم في هذا الخليط من بدن الحيوان ورأس الإنسان الذى يرجع الى فترات جدّ مبكرة في فن التصوير ، فهناك بو الهول المصرى ، وهناك القنطور<sup>(٤٥)</sup> اليونانى ، وهناك الثور الأشورى برأس إنسان . وثمة أنواع عديدة من هذا المخلوق



الغريب بجسم حيوان وأجنحة طائر ورأس آدمي يكافئ تمثيل البراق في التصوير الإسلامي في بعض العهود المبكرة من الفنون الشرقية . ومن العسير تحديد الوقت الذي ظهرت فيه المحاكاة التصويرية للبراق في تاريخ الفن الإسلامي لافتقارنا الى نماذج مبكرة له .

وفي الصورة الأولى للبراق الواردة بكتاب « جامع التواريخ » بقلم رشيد الدين ( لوحة ٧ ) نجده أشبه ما يكون بالقنطور اليوناني فله ذراعان في أعلى أجزاء بدنه ، هذا إلى سيقانه الأربع العادية . ونجد له في هذه الصورة ملامح غير عادية لأنه يمسك كتابا بين يديه هو فيما يبدو نسخة من القرآن . كذلك نجد ذيله ملتويا الى أعلى قليلا وينتهي بمخلوق على هيئة النصف العلوي لإنسان بذراعيه ورأسه حاملا في يده اليمنى سيفاً وفي يده اليسرى درعا مستديراً<sup>(٤٦)</sup> ، ولعل الفنان في هذا قد اقتبس العلامة الفلكية للقنطور أو كوكبه القوس والرامي . وللبراق رأس إنسان تتدلى منه خصل الشعر الكثيفة الطويلة تستدير عند أطرافها تحت كل خد من الخدين ويعلو الرأس تاج ، فضلا عن تشابه كبير أيضا في الشكل والزينة بينه وبين تيجان الملوك في صور عديدة بمخطوطة « الآثار الباقية » للبيروني ، حيث لفائف السحب الصينية النمط تعلو الرسول . وبعد موضوع هذه الصورة جانبا من

لوحة ٧ البراق على هيئة قنطور يوناني  
جامع التواريخ .  
بإذن من مكتبة الجامعة بأذنيه



لواخبرت لطفه لا بددت من عندك واصلوا كثيرا وواخبرت السار كما على خطير عظيم من العزف حيث اخبرت اللبن سوف  
تجذاتك الهداية والضراط المستقيم فلا سرت ساعة قال لي جبريل انزل يا رسول الله وصل ركعتين فزلت وصليت قال هذه  
بني به المدينة التي يكون ههناك انهما فركبت وسرت زمانا ثم قال لي انزل يا محمد وصل ركعتين فزلت وصليت فقال هذا طور سيناء الذي



رحلة النبي حيث قُدم إليه في السماء السابعة ثلاثة أقداح يحتوي الأول على الماء والثاني على الخمر والثالث على اللبن ، ولما وقع اختياره على الأخير حاز تفضيله الرضا والتأييد رمزا لما ينبغي أن يسود أمته من العدل<sup>(٤٧)</sup> . أما النموذج الذي فضله المصورون المسلمون اللاحقون فهو نموذج « أبو الهول » بعد تعديله بما يتفق مع الأوصاف الواردة في التراث عن البراق بحيث يحاكي جسمه جسم البغل أكثر من محاكاته لجسم الأسد ( لوحة ٨ ) .

لوحة ٨ آية خزفية من الرزي عليها نماذج من تصوير البراق على شكل أبو الهول بإذن من المتحف البريطاني .





وكانت ثمة فرص عديدة للفنانين ليصوّروا البراق ، تلك الدابة العجيبة التي طالعنا بها فن التصوير الديني الإسلامي ، وكانت المراجع والأحاديث كثيرة فيما يتعلق بالإسراء والمعراج ، فلم يخل كتاب في سيرة النبي عليه الصلاة والسلام من فصل عن هذا الموضوع ، ووضعت مؤلفات كاملة عنه كما فسّره الصوفية تفسيراً خاصاً ، ولكن صور البراق ظهرت أكثر ما ظهرت في النسخ المصورة من مؤلفات الشعراء الفرس . وما أكثر ما عمد الشعراء الى تناول بل وتفضيل الموضوعات التي تقبل التمثيل بالتصوير ، مثل محمد ممتطياً البراق مخترقاً طبقات السماء السبع تتوسطها الأرض وتسيطر على كل طبقة من الطبقات علامات البروج ( لوحة ٩ ) . ولعل هذه المعجزة لم تجد من يتناولها في أسمى ثوب من التصوير كما تناولتها مخطوطة « خمسة نظامي » التي تعد من الناحية الفنية تحفة نادرة من

لوحة ٩ صورة البراق مخترقاً طبقات السماء السبع التي تتوسطها الأرض وتسيطر على كل طبقة من الطبقات علامات البروج .  
بإذن من المتحف البريطاني .

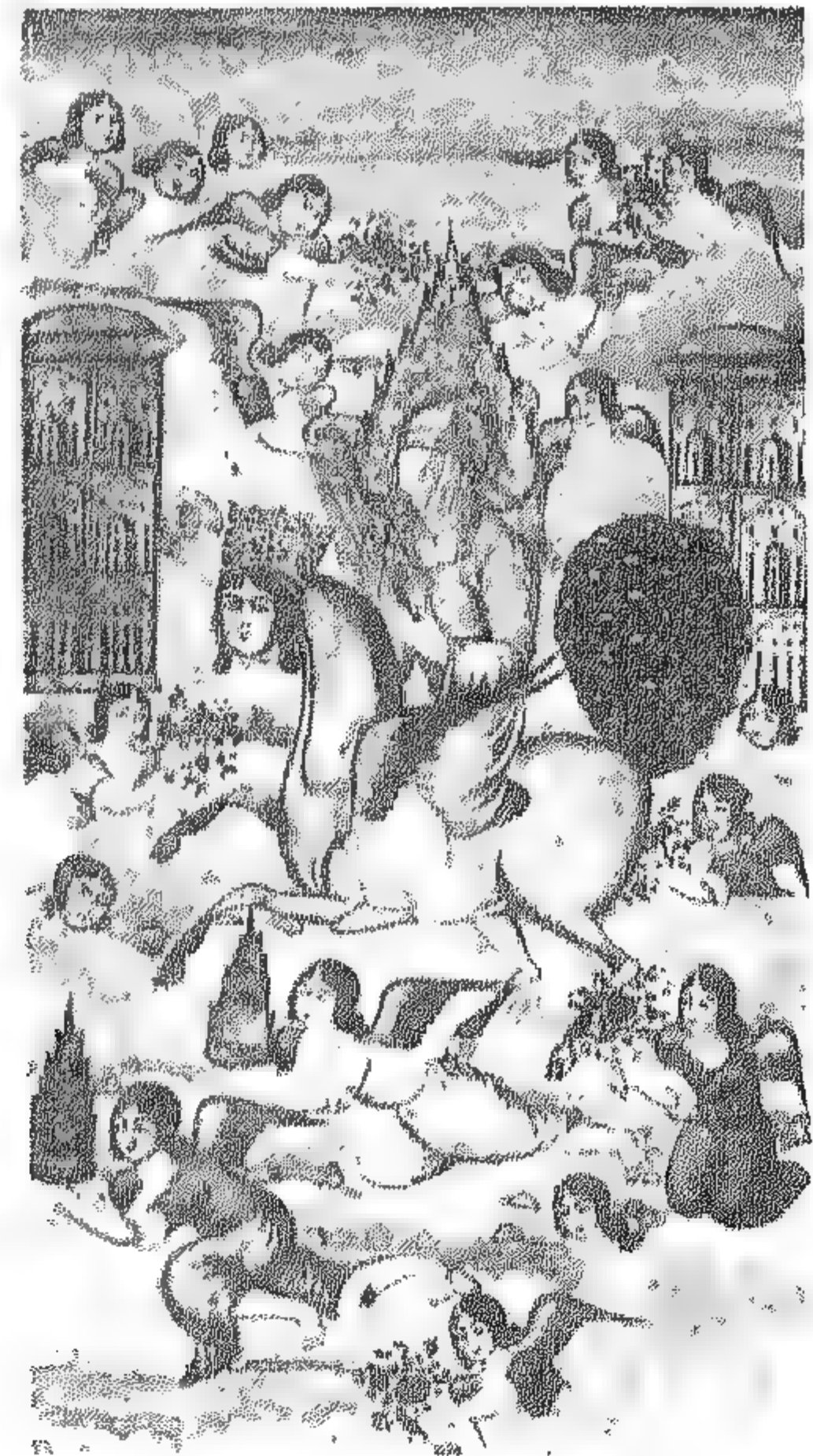




المتحف المحفوظة بالمتحف البريطاني ( لوحة ٤ ) . وتبدو فيها الصورة الرامزة الى رسول الله عليه الصلاة والسلام وهو يعبر طريقه في جلال ممتطيا ظهر حيوان رأسه رأس آدمى تعلوه هالة نورانية تنبثق منها ومضات متألقة ، مطمئنا غير فزع من جولاته في ذلك الأفق المترامي الأطراف بسحبه وغيومه التي لم تحجب زرقة السماء بصفائها المشع ، ويبدو من تحته العالم الأرضي الذي خلفه مخلقا . ويظهر في الصورة رمز جبريل وقد مضى بين يديه وكأنه يفسح له الطريق وهو مدير رأسه الى الرسول وكأنه يلقي في روعه الطمأنينة . وتحيط بهما ملائكة في وضعات مختلفة : فأحدهم الى أسفل وقد أمسك بمبخرة من ذهب يشدّ مناطها بيديه وقد عبق وجه السماء بذلك الدخان المتصاعد من تلك المبخرة . وثمة ملائكة ثلاثة الى جانب حامل المبخرة ، يحمل اثنان منهم أطباقا يشعّ منها جمر البخور . والى اليمين زمرة من الملائكة بأجنحتها ينثر بعضهم الأحجار الكريمة البرّاقة من اللآلئ والزمرد والياقوت وكأنها رذاذ مضى ، ويحمل بعضهم إليه فاكهة الجنة وطعامها ، ويحمل البعض الآخر على أكفهم الهدايا يقدمونها الى النبي في خشوع . ومنهم من هو مادّ يديه بالقرآن ، ومنهم من يحمل البردة الخضراء ثوب النبوة هابطا بها من السماء ، كما بسط أحدهم كفيه بالتاج . وللتكوين كلّ أثر اتّخاذ باهر يعكس إحساسا بالحركة الحيّة الشائعة تؤكد لها رفقة هؤلاء الملائكة . والقاعدة العامة في هذا المجال ألا يظهر سوى رمزي محمد عليه الصلاة والسلام والملاك جبريل بالصورة ، وقد تُضاف أحيانا الكعبة والحرم المكي كما جاء بالمنمنمة الموجودة في مخطوطة «خمسة نظامي» (لوحة ١٠) بالمتحف البريطاني . ومالبث البراق أن صار موضوعا شعبيا في فترة انحطاط فن التصوير الإسلامي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ولم يضاف إليه أحد تحسينا ما ، على الرغم مما كان من استبدال ذيل البغل بذيل طاووس ، ووضع تاج ثقيل الوزن فج المنظر فوق رأسه يخاكى تاج شاه الفرس في الأزمنة المتأخرة ( لوحة ١١ ) .

#### لوحة ١٠

تصوير للبراق ..  
من القرن الثامن عشر



#### لوحة ١١

صورة رامزة لإسراء الرسول  
مخطوطة «خمسة» لنظامي ( ١٤٩٤ - ١٤٩٥ م )  
بإذن من المتحف البريطاني

کرده و انشای کپستی فرد  
 زمره در شده و دریش کرده  
 زاده نشانی شب در سماع

میت خط و چارده و شش است  
 روشن و روشن و روشن

نیم شبی کانکس نیم روز  
 خود و ملک از این و این  
 کرده و در سه م کانیات  
 دیده ایغار که از خواب گشت  
 کو بسکه از خواب فغان گشت





وهكذا نرى أن فن التصوير الإسلامى قد فرض نفسه منذ عهد مبكر — رغم معارضة المتزمتين من المفسرين والمجتهدين — فى صور عديدة رامية للنبي عليه الصلاة والسلام وهو يمتطى ظهر البراق ، وصارع هذا النموذج من أجل بقاءه ولم يندثر ، بل احتل مكانته فى إيقونوغرافية الفن الإسلامى ، غير أنه من المقطوع به أنه لو لم تكن تلك الحرب العوان التى شنت عليه طيلة هذه الأزمان لبلغ مكانة أسمى ودرجة أرفع . وما زال البراق إلى يومنا هذا يظهر فى صور شعبية ركيكة مختلفة ليس فيها لمسة من جمال ولا لفتة من فن .











الفصل الرابع

مصادر التصوير الإسلامي



تكاد تكون مصادرنا الأولى التى استقينا منها مانعرفه عن نشأة التصوير فى الإسلام هى لوحات الفسيفساء بقبة الصخرة فى القدس (٦٩١م) وبالمسجد الأموى فى دمشق (٧٦٦م) وبالتصاوير الجدارية فى قُصَيْرِ عَمْرَه (٧١٠ — ٧١٥م) ببادية الأردن وفى قصر الحير الغربى ببادية الشام (٧٣٠م) وذلك خلال العصر الأموى . أما فى العصر العباسى فكانت مصادرنا فيه تلك التصاوير الجدارية التى تزين جدران قصر سَامْرَاء (٨٣٦ — ٨٣٩م) ، ثم تلك التصاوير الجدارية التى اجتمعت لعهد السلطان محمود الغزنوى (٩٩٨ — ١٠٣٠م) الذى لم يطل كثيراً<sup>(٤٨)</sup> .

أما التصوير على الورق والمخطوطات فليس بين أيدينا منه شئ يرجع الى العصر الأموى . وأول ماوقع لنا منه يرجع الى العهد العباسى غير أنا لازلنا نجهل تلك المراحل التى مرَّ بها فى بدايته . ومنذ منتصف القرن الحادى عشر حتى الغزو المغولى فى النصف الأول من القرن الثالث عشر كانت إيران والعراق وآسيا الصغرى تحت حكم الأتراك السلاجقة ، ثم مالبت أن تفرقت دويلات مستقلة يحكمها الأتابكة . ونرى فى صور مخطوطات هذا العهد مزيجاً لروحين أولاهما للحكام من السلاجقة وثانيتهما لأهل الحضارة من الفرس ، ثم مالبت أن نجد هذا المزيج نفسه فى عهدى المغول والتموريين الذين كانوا بدؤاً كالأتراك السلاجقة . ولم يقتصر السلاجقة على اقتباس النماذج الفارسية بل نراهم خلال إقامتهم فى موطنهم التركستانى بأواسط آسيا قد تمثّلوا حضارة الصين البوذية ، وأخذوا الكثير عن الأويجوريين الذين لم يُعرف عنهم أنهم ابتكروا حضارة ذات شأن خاصة بهم ، ولكنهم تشبّعوا منذ عهد بعيد بكافة المورثات الحضارية المحيطة بهم ، فهم قد اعتنقوا المانوية على يد الفرس المانويين النازحين خلال القرن التاسع فى عهد العباسيين ، غير أنهم مالبتوا أن تحوّلوا عنها فى مستهل القرن الثالث عشر إما الى البوذية أو الى المسيحية التى بشر بها النساطرة .

وكان مركز بعث القومية الفارسية خلال الخلافة العباسية يقع فى أقصى الشرق حيث التلاحم مع الشعوب التركستانية وخاصة أيام ولاية السامانيين فيما وراء النهر خلال القرن العاشر عندما بلغت العلاقات التجارية مع الصين مبلغها فاستقر التجار الصينيون فى سمرقند ، وحيث يعيش الأويجوريون الذين يدينون بالمانوية . هنا ازدهرت الأساطير القومية الفارسية التى ضمّنها الفردوسى فى شاهنامته ، وكان تأثير الفنين البوذى والمانوى الوافدين من أواسط آسيا وتخوم الصين هو الغالب . هذا الى أن

جمعا غفيرا من المسيحيين كان ينتشر في أنحاء فارس وخاصة في الرى بأذربيجان ويحظى برعاية الخلفاء العباسيين ، وهم الذين كانوا من قبل في حماية ملوك الفرس الساسانيين . وهكذا أخذ الفن الإسلامى يعطى ويأخذ من هؤلاء المسيحيين سواء كانوا موطنين أو وافدين من سوريا والأناضول .

ومن المعروف أن منطقة الشرق الأدنى قد ازدهرت فيها الحضارة اليونانية بعد غزو الإسكندر لها سنة ٣٢٣ ق . م . ، ثم مالبثت الفنون الإغريقية أن تأثرت شيئا نسبيا بالبيئة الشرقية — سواء في ذلك مصر والشام والعراق وفارس وشمال الهند — وتجردت من ميزتين كانت تتميز بهما وهما البساطة وصدق الأداء ، وغدا هذا الفن يحمل اسما جديدا في تلك البيئات الجديدة ويُعرف «بالفن المتأغرق»<sup>(٩)</sup> . ثم كان أن ساد الحكم الرومانى تلك البيئة منذ القرن الثانى ق . م . ، وكانت فنونه مزيجا من الفنين الإغريقى والمتأغرق . وبعد أن اعتنق الرومان المسيحية خطا الفن المتأغرق خطوات في ظل المسيحية وأصبح يعرف باسم الفن المسيحى المبكر أو «الفن البيزنطى» . وخلال هذه الحقبة الفنية أى منتصف القرن الثالث الميلادى الى سقوط الدولة الساسانية في القرن السابع كان الفن الساسانى في إيران والعراق قد بلغ ذروة الازدهار . وحين فتح المسلمون تلك البلاد وشاركوا في حضارة الشرق الأدنى كانت لهم أساليب ورثوها عن الفن البيزنطى والساسانى مُضيفين إليها ما انتقل إليهم عن الصين وآسيا الوسطى ، وكان لهم مع هذا الموروث كله إبداعات جديدة كانت نتاج هذا المزيج بين موروث ومبتكر ، غير أننا رأينا أن الفن الكلاسيكى البيزنطى كان له أثره الغالب في شمال العراق وخاصة الموصل خلال العهد العباسى حيث كانت للحركة العلمية نهضة تحتذى فيها بالأصول اليونانية كانت من آثارها تلك الجهود الموسوعية في الطب والفلك والبيطرة والنبات الى غير ذلك ، وكان الأمراء المسلمون يشملون الفنانين المحترفين التابعين للكنيسة الشرقية برعايتهم واهتمامهم . ويتضح لنا مدى الاهتمام بالفن البيزنطى والإقبال عليه من فقرة وردت «بكتاب البلدان» تأليف الفقيه الهمداني تفيد أن سكان الأمبراطورية الرومانية الشرقية [ وكان يعنى البيزنطيين ] هم أمهر المصورين في العالم .

ويرى بعض مؤرخى الفن أن تلك التصاوير التى شاعت بين السريان اليعاقبة<sup>(١٠)</sup> كانت هى الوصلة بين التراث الكلاسيكى البيزنطى الذى اشتمل عليه الفن المسيحى وبين فن التصوير في الشرق الإسلامى . فلقد كان المصورون من السريان اليعاقبة بين المسيحيين الشرقيين هم أول من سارعوا الى الفاتحين العرب يشاركونهم بفنونهم<sup>(١١)</sup> وكان هذا لتلك الكراهية التى امتلأت بها نفوسهم للحاكمين من الأجانب بالقسطنطينية لنفورهم من البدع التى كانت تفرضها كنيسة الدولة .

ويرى البعض أن الأمر كان على الضد من هذا ، يعنى أن الفن الإسلامى لم يتأثر بمشاركة السريان والمسيحيين الشرقيين ، بل إن الفن الإسلامى كان صاحب الأثر في الفن المسيحى الذى لقن من تصاوير مدرسة بغداد التى كانت شائعة سائدة في الشرق الأدنى فيما بين القرنين الثانى عشر



والرابع عشر . ثم إن القائلين بهذا الرأي لم ينكروا أن تكون ثمة جهود على أيدي الفنانين المسيحيين الشرقيين نقلوها من المخطوطات البيزنطية المسيحية الى مخطوطاتهم الدينية . ومن الإنصاف أن نقول أن من المقطوع به أنه كان ثمة تبادل فني بين أسلوب مدرسة بغداد وبين أسلوب المسيحيين الشرقيين ، وعلى الرغم من أن ثمة أثر للفن المسيحي في الفن الإسلامي إلا أن هذا لا يستقيم حجة على أن الفن الإسلامي كان كله اشتقاقا من الفن المسيحي .

وثمة مصدر آخر كان له تأثير في فن التصوير الإسلامي يتمثل في الفنون المرتبطة بالعقيدة المانوية التي انتشرت في الشرق وفي شمال أفريقيا وفي جنوب أوروبا انتشارا واسعا وعانت قرونا من اضطهاد الساسانيين المؤمنين بعقيدة زردشت ، كما تعرضت لمطاردة الحكومات المسيحية والإسلامية التي حاول كل منها أن يقضى عليها وعلى أتباعها بكافة السبل . ولقد نما فن التصوير في أحضان ذلك الدين الذي عدّه ماني أداة هامة لنشر التربة الدينية ، وكان هو نفسه مصورا فذا رسم صورا ملونة يوضح بها مبادئه وفلسفته ، فساعدت على انتشار مذهبه ، وكانت تصاويره — التي لاشك أنها له — على درجة من الجمال بالغة ، حتى لقد وصف القديس أوغسطين (٣٥٤ — ٤٣٠ م) الذي وقعت له بعد نحو قرن من موت ماني بعض لفائف تحمل صورا من إنجازهم للملائكة وشياطين مافيا من جمال فني وبديع خط .

وماني مصلح إيراني ظهر في القرن الثالث الميلادي (٢١٦ — ٢٧٥) وأعلن النبوة عام ٢٤٢ ثم أُجبر على الفرار تحت ضغط الحكام ولما عاد حُكم عليه بالموت . وعقيدته قريبة من الزردشتية ، وقد وجدت فيها الديانة المسيحية خصما ، وهي وفق العلامة براون : «زردشتية متنصرة أكثر منها نصرانية مزدشنة» ، وانبرى ماني يبشر برسائله في صدر العهد الساساني ، وكان من أهالي بابل ، جمع الى جوار الثنوية الزردشتية<sup>(٥٢)</sup> التقاليد الغنوصية<sup>(٥٣)</sup> ، وأسس كنيسة حاكت الى حد كبير السلم الكهنوتي المسيحي . ونادت المانوية بما سيكون عليه مصير «الصدّيق» الذي يتبع السنن المقدسة بإخلاص ، و«السّماع» أي المريد الذي لم يرق الى أعلى مراتب المانوية ، و«الآثم» الذي يخرق هذه السنن . فما إن يتخلّص الصدّيق من قيود الجسد حتى يسلك الطريق نحو الجنة عائدا إلى أرض آبائه ، ويبقى السّماع فوق الأرض وتعود روحه لتتقمّص جسداً آخر ، على حين يمضي الآثم عبر المادة الى الجحيم . ويساير مذهب ماني عقيدة زردشت وإن خالفها في أمر أساسي ، فبينما يؤمن زردشت بأن هذه الدنيا دنيا خير لأن الخير فيها يدحر الشر ، يذهب ماني إلى أن نفس هذه العلاقة بين الخير والشر وبين النور والظلمة شرّ واجب الاستئصال . وبينما يبشر زردشت بأن على الإنسان أن يحيا حياة طبيعية فيتزوج وينجب الذراري ويرعى ماشيته وحقله ويأكل مالذ وطاب ويصون بدنه وينأى عن الصوم ، وبهذا يعين إله الخير على إله الشر ، يدعو ماني الى التنسك والتقشّف متعجلا الفناء ، فيحرّض الناس على أن ينأوا عن الزواج والإنسال ، ويدعو الى الصيام أسبوعا كل شهر ، ويفرض العديد من الصلوات ، وقد اعترف ماني بنبوة عيسى وزردشت غير أنه لم يقل بنبوة موسى .

ولقد ترك أشياعه أحرارا أجيالا عدة بعد أن فتح العرب بلاد فارس ، أمكنهم خلالها ضم عدد من المشايخين الجدد لعقيدتهم في ظل الإسلام . ثم مالبتوا أن تعرضوا في عهد الخليفة المقتدر في أواخر القرن العاشر لاضطهاد شديد ، فهرب معظمهم الى خراسان ولم يبق منهم في مدينة بغداد في منتصف القرن العاشر سوى نفر لا يجاوز الثلاثمائة عدا . ولعل الأهمية التي أولوها فن التصوير هي التي دفعتهم الى تكوين مدرسة من المصورين يقبل أفرادها على العمل لدى المسلمين حين يطلبون إليهم ذلك . وظلت سمات الصور المانوية مجهولة حتى اكتشف الأستاذ فون ليكوك بعض المخطوطات المانوية مصحوبة بالصور سنة ١٩٠٤ ، كما اكتشف بعض الرسوم الجدارية داخل معبد مهجور لأنصار ماني وأتباعه في أطلال مدينة قرب « طرفان »<sup>(٥٤)</sup> . وتُظهر هذه الرسوم في تلوينها وتصميمها بعض أواصر الشبه مع أعمال المصورين الفرس اللاحقين ، والراجح أن القلة المانوية التي آثرت البقاء في الأراضي الخاضعة للحكم الإسلامي قد قدمت خبراتها في خدمة الحكام المسلمين .

أما أولئك المانويون الذين نشأوا في المهجر بطخارستان ووسط قبائل الأويجور في أواسط آسيا ، فلا بد قد شاركوا في فنون التصوير فيها بقسط وافر تاركين بصماتهم ، حتى أن المغول حين غزوا فارس وكانت لهم عنايتهم الفائقة بفن التصوير ، تركوا أثرا خالدا في الفن الإسلامي . وقد احتفظ العالم الإسلامي بنسخ من المخطوطات المانوية حتى بعد تحريم إقامة شعائر تلك الديانة ، كما ظل تراث الفنون على مدى الأيام يلقي التشجيع حتى من أولئك الذين دانوا بعقيدة الغزاة الفاتحين .

وفي القرن الأول من عهد أسرة طان T'ang الصينية (٦٢٠ — ٧٢٠) اعتادت السفن الصينية أن ترسو في ميناء سيراف على الشاطئ الشرقي من الخليج الفارسي ، وأن تتبادل التجارة والمقايضة مع أهل البصرة وعمان وأماكن أخرى . وفي النصف الأول من القرن التاسع بدأت السفن الصينية التي تقصد هذه الأماكن تقل شيئا فشيئا على حين أخذت السفن العربية تكثر من زياراتها للصين<sup>(٥٥)</sup> ، وصارت الأدوات الفنية الصينية المستوردة الى الأراضي الإسلامية بمثابة نماذج يحاكونها ويقلدونها . ولم يكتشف الأستاذ « سار » خلال حفائره في سامراء نماذج من الخزف الصيني فحسب بل وجد أيضا خزفا محليا يحاكي المستورد من الصين ، ومن المستبعد أن يكون تاريخ هذه المحاكاة للمصنوعات الصينية يجاوز سنة ٨٨٣م<sup>(٥٦)</sup> . ومن أهم المؤثرات الثقافية ذات الأثر البالغ والنتائج البعيدة إدخال صناعة الورق التي قيل أن أهالي سمرقند تعلموها لأول مرة على يد أسير حرب من الصين جاء به حاكم المدينة زياد بن صالح المتوفى سنة ٥٧٢م<sup>(٥٧)</sup> ، ولكن تاريخ بدء معرفة العرب بفنون التصوير الصينية لما يحدد بعد ، ولا أدل على أهمية العلاقات بين الصين وفارس في أوائل القرن الخامس عشر فيما يتصل بالتصوير من أن « شاه رخ » قد أوفد فنانا مصورا هو « غياث الدين » مع مبعوثيه من السفراء الى امبراطور الصين وعهد إليه بتسجيل ما يراه مثيرا للاهتمام خلال رحلته . وامتد هذا الاهتمام بالتصوير الصيني الى الموضوعات التي تناولها الأدب مما أسفر عن تأثيره الدائب في التصوير الفارسي ، وكذلك في التصوير الهندي الذي كان يقفو أثره . وإذا كان ذكر الصين لم يُعن به إقليم بعينه على وجه



لوحة ١٢  
 بوذا السُّغدى جالسا على عرش اللوتس  
 تحيط به الهالة .  
 القرن التاسع  
 بإذن من دار الكتب القومية بباريس

بمقتضى مرسوم من وزارة الثقافة  
 رقم ١٠٠٠/١٩٨٠



بمقتضى مرسوم من وزارة الثقافة  
 رقم ١٠٠٠/١٩٨٠

التحديد جاز لنا أن نستنبط أنها كانت تشير الى أراضي كل البلاد المتاخمة لحدود الصين . وقد دلت الاكتشافات التي تمت في هذه المنطقة على وجود فن تصوير نما وترعرع خلال عدة قرون في الأراضي الواقعة بين الحدود الشرقية للممالك الإسلامية وامبراطورية الصين ، وشارك في هذا الفن بوذيون ومسيحيون ومانويون . ويدل استيعاب هؤلاء الفنانين للمؤثرات الشرقية الوافدة من الصين ، والمؤثرات الغربية النابعة من التقاليد المتأغربة التي تسَلَّت عبر الكنائس الشرقية ، وكذلك بعض المؤثرات الهندية ، على أن تبادل القواعد والأصول الفنية كان شائعا في أواسط آسيا خلال العصور الوسطى .

ونكاد نحس أثر مدرسة التصوير في ميران بأواسط آسيا<sup>(٥٨)</sup> كما نحس أثر طرز إمارات واحة طرفان في قزبل وكوتشو<sup>(٥٩)</sup> ، تلك الطرز التي امتدت الى التصاوير الجدارية في سامرا في عهد العباسيين ، بل والى الفاطميين في مصر ومنها الى تونس . ولم تنج من هذا التأثير كذلك مدينة الرّى عاصمة الأتراك السلاجقة في إيران ، ثم مصر في عهد المماليك<sup>(٦٠)</sup> . ومن سمات هذا التأثير ملامح الوجوه في التصاوير كاستدارة الوجه والعيون النجلاء المنحرفة ذات الإنسان الكبير والأنف المستقيم والقمم الدقيق ، بل وطرق تصفيف الشعر في لُحْم تنسدل على الجبهة وتستوعب عرضها كله فيما بين الفودين . كذلك تسَلَّل هذا التأثير الى أفغانستان في لوحات القصر الغزنوي في سوق العسكر «لشكربازار» التي كشف عنها دانييل شلومبرجيه .

فالمصورون قد استقوا هذه الأصول الفنية إما عن الصين وإما عن تلك البلاد المتاخمة للحدود الفارسية ، ثم غدت تلك الأصول خصائص تميز فنون التصوير لديهم . ومن بين هذه الملامح المميزة «هالة اللهب» التي استعاروها من تماثيل بوذا في آسيا الوسطى والصين ، مثل صورة بوذا السُّغدى<sup>(٦١)</sup> من القرن الثامن أو التاسع جالسا فوق عرش اللوتس (لوحة ١٢) ، أو مثل صورة بوذا الصيني<sup>(٦٢)</sup> من



القرن التاسع الجالس كذلك فوق عرش اللوتس قابضا بيده اليمنى على الصاعقة «فاجرا» التي تعد المصدر الإيقونوغرافي للشعلة أو هالة اللهب ، ومن تحت عرشه حاميا العقيدة البوذية «فاجرايانى» وهما يحملان هالتين من لهب فوق رأسيهما (لوحة ١٣) .

وقد أضاف الفنان الصينى الى مشاهد الطبيعة الباعثة على التأمل والخيال مجموعة من الحيوانات والطيور الخرافية التي ولع بها ولعا شديدا ، يتصدرها التنين رمز الخير والرفعة ، وهو كائن ملفق له جناحا نسر وذيل أفعى تكسو جسده حراشف السمك وينبثق اللهب من فمه وقد يبرز له قرنان ومخالبه كمخالب الأسد . وبعد التنين نرى طائر العنقاء أو الفينيكس «فنج هوانج» رمز الخلود ، وله جسد تنين ورأس ديك ، وقد استلهمه الفرس في تصوير طائر السيمرغ الخرافي . ثم يأتي حيوان الكيلين «التشى لين» وله رأس أسد وذيل جواد ، وينبت في جبينه قرن وحيد كالكركدن ، وتنبت من جسمه أجنحة كقطع السحاب الممزق بالبرق ، وكثيرا مانصادف صوره على الأواني والأوعية الخزفية . وهناك أيضا حيوان «الباتيسى» الذى يظهر إما منفردا أو مع العنقاء وله رأس تنين وجسد أسد وذيله ، وتشبه أجنحته أجنحة الكيلين ( لوحة ١٤ أ ، ب ، ج ) .

بهذا الخيال الذى أوحى بتصوير هذه الحيوانات الخرافية تأثر الخيال الإسلامى فى تصويره للسحب ، فإذا هو يتسع فى تشكيلها ، فيجمع بين الأجزاء المختلفة لتلك الحيوانات والطيور من



لوحة ١٣

بوذا الصينى يحمل الصاعقة « فاجرا »  
القرن التاسع  
بإذن من دار الكتب القومية بباريس



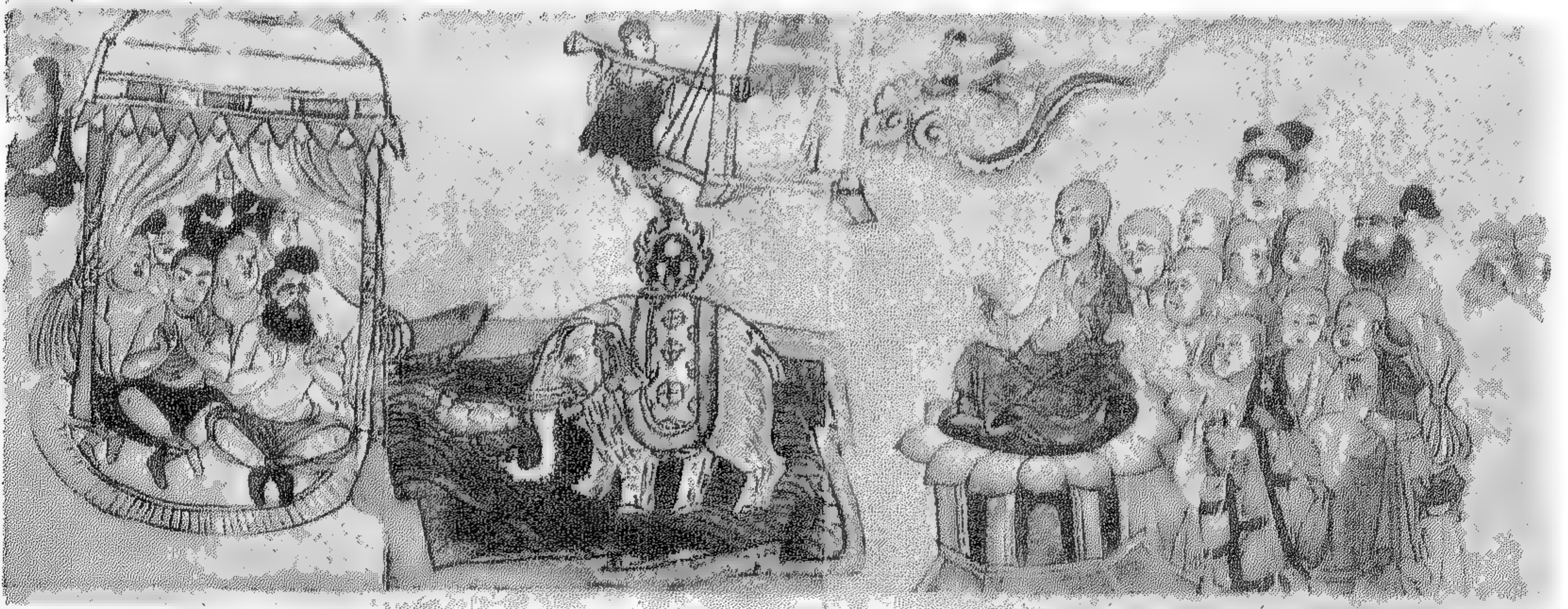
أجنحة منتشرة ، ولهب منبثق من المناقير والأفواه الفاغرة ، وتلك الذبول المُرسلة في تلوّ وإنشاء ، وتلك القوائم المستقيمة مرة والمتعرجة مرة أخرى ، وتلك الخوافر في صلابتها والمخالب في انفراج أصابعها ، وتلك الأجسام الرشيقة الهيفاء السابحة في الفضاء تعبت بها الرياح ، وإذا هو يجمع من هذا كله تلك الأشكال التي صوّر بها السحب أفعوانية الشكل تبدو لمن ينعم النظر فيها وكأنها تجسيد لهذا كله . ولكي يمعن المصور في هذا الشبه غشاها بما يشبه الأصداف التي تغطي جلود الأفاعي يتداخل فيها اللون البني أو الأزرق مع الأبيض مجسّما عناصر تبدو شبيهة بكلية الإنسان أو نبات الفطر . وهذا مانشده في صورة «حيوانات الفأل الحسن»<sup>(٦٣)</sup> من التصوير الصيني في القرن السابع (لوحة ١٥) ، ثم في صورة «تشاريپوترا وسادة الأخطاء الستة»<sup>(٦٤)</sup> من القرن الثامن أو التاسع ، حيث يبدو بوذا فوق سحابة أشبه ماتكون بتلك السحب التي ظهرت بعد في التصوير الإسلامي يطلّ على البركة التي يأتي على مائها كله فيل أبيض (لوحة ١٦) .

#### لوحة ١٥

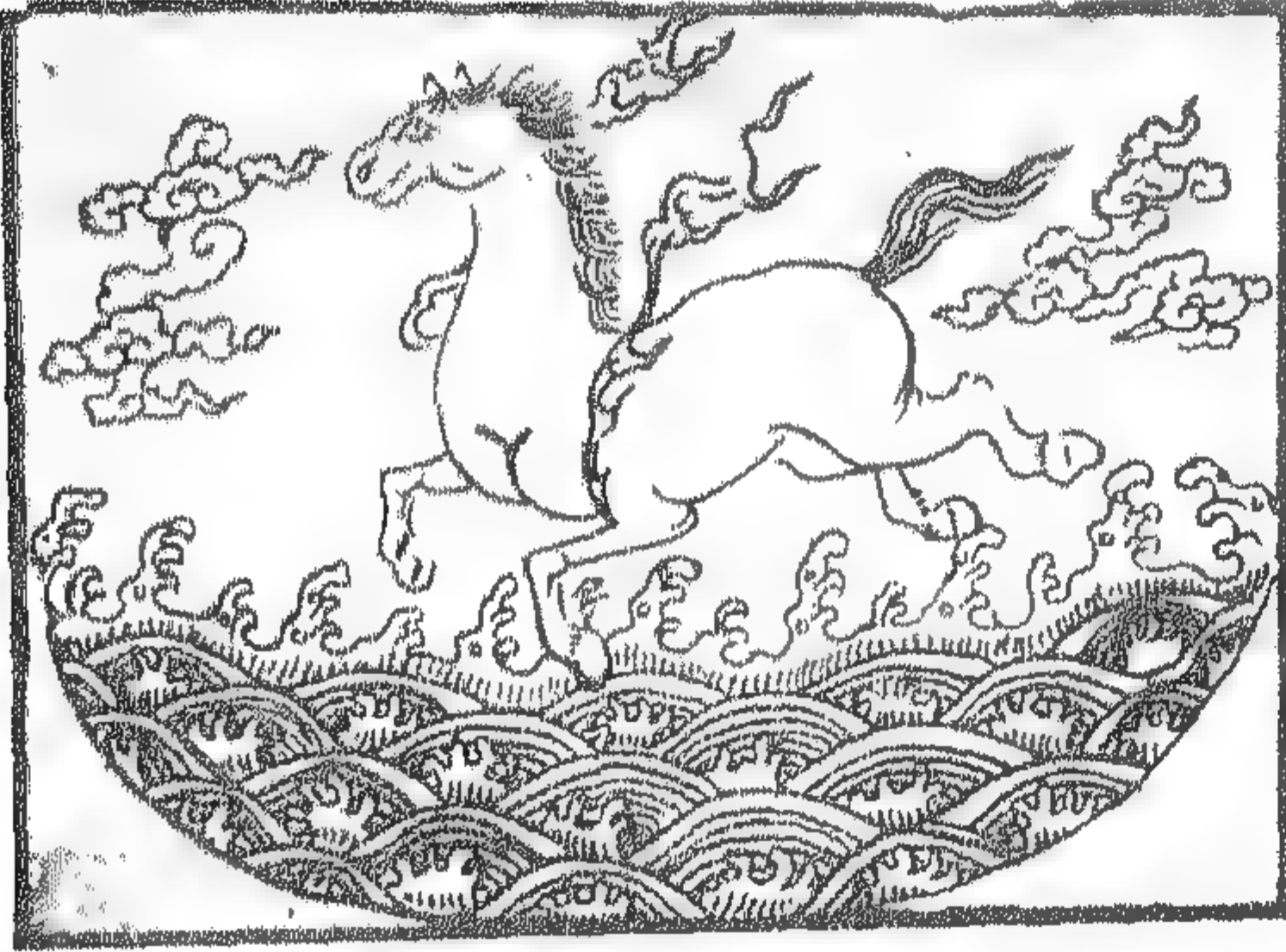
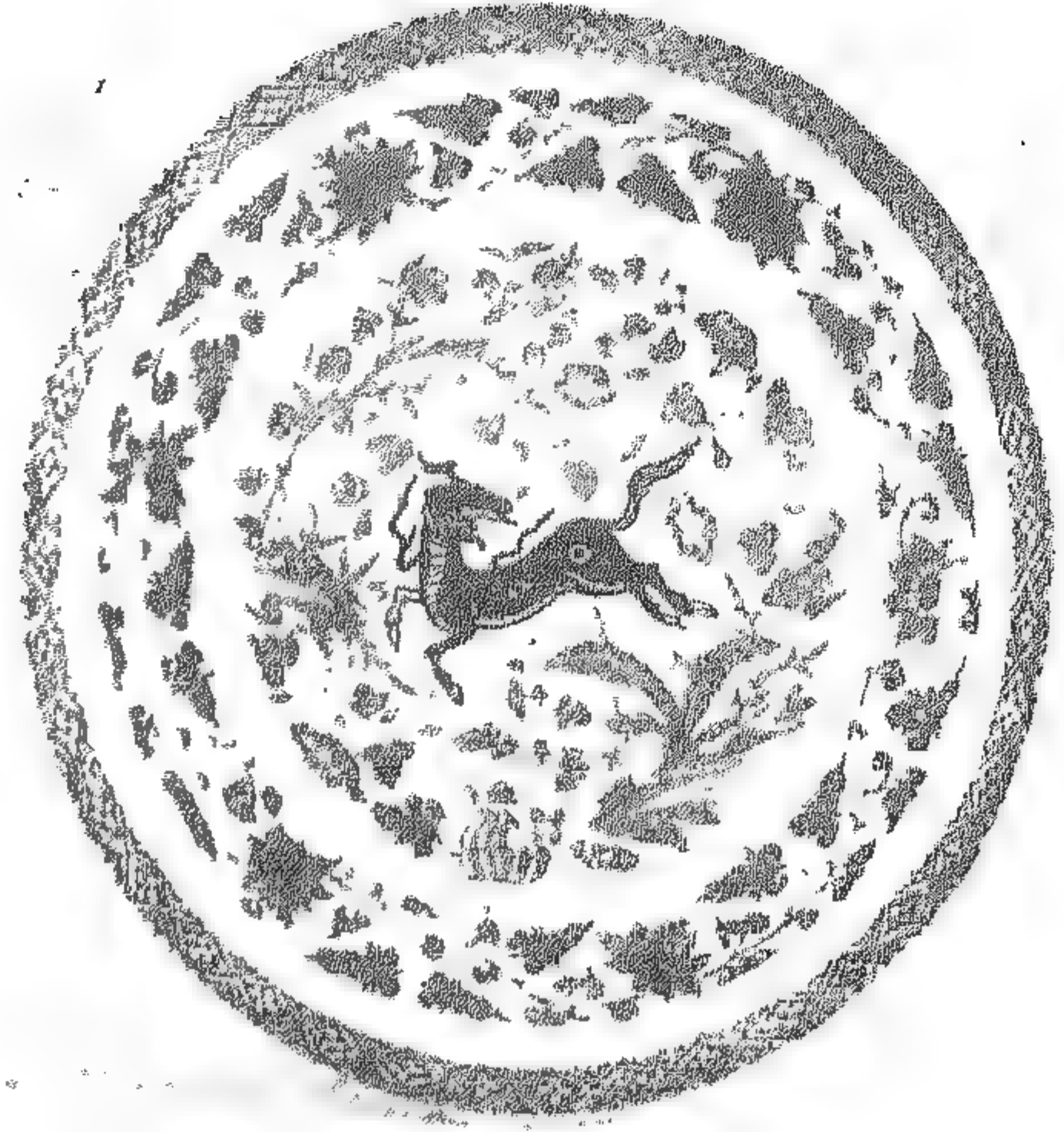
« الفينيكس » من حيوانات الفأل الحسن  
لفافة صينية مطوية من القرن السابع  
بإذن من دار الكتب القومية بباريس



لوحة ١٦ تشاريپوترا وسادة الأخطاء الستة ، وبوذا يعتلي السحب . لفافة صينية مطوية . بإذن من دار الكتب القومية بباريس القرن الثامن / التاسع .







لوحة ١٤ أ طبق صيني أبيض ذو زخارف زرقاء مزججة .  
لحيوان الكيلين الخرافي ونباتات من حوله ،  
منتصف القرن الرابع عشر .

لوحة ١٤ ب إناء صيني من الخزف الأبيض ذو زخارف زرقاء  
مزججة . النصف الثاني من القرن الرابع عشر  
مجموعة خاصة . كيوتو . اليابان .

لوحة ١٤ ج الحصان السماوي الممتح يركض فوق الأمواج  
رسم بالقلم . مكتبة جامعة توينجن بألمانيا  
الغربية .

وثمة مصدر إيقونوغرافي آخر للسحب الصينية هو الشرائط المتموجة كالشرائط التي تبدو في صورة «فايتشراقانا إله الثروات» البوذي<sup>(٦٥)</sup> من فنون التبت بأواسط آسيا (لوحة ١٧) . وقد استخدم مصور «معراج نامه» هذه الشرائط الصينية المتموجة في كثير من منمنماته<sup>(٦٦)</sup> ، فعقدها على وسط جبريل وهو يسبح في الفضاء ، ومن تلك العقدة ينساب طرفا الشريط يتشيان ويتطايران في جو السماء وقد شغلا نصيبا كبيرا من مساحة المنمنمة . ولعله أراد أن يرمز بذلك الى جو من البهجة مثل مانراه في الأعياد والأحفال الصينية إشارة الى احتفاء السماء والملائكة بمقدم الرسول . وهذا ماسنراه يتكرر في كثير من الصور التي طرأ فيها مظهر من مظاهر البهجة .

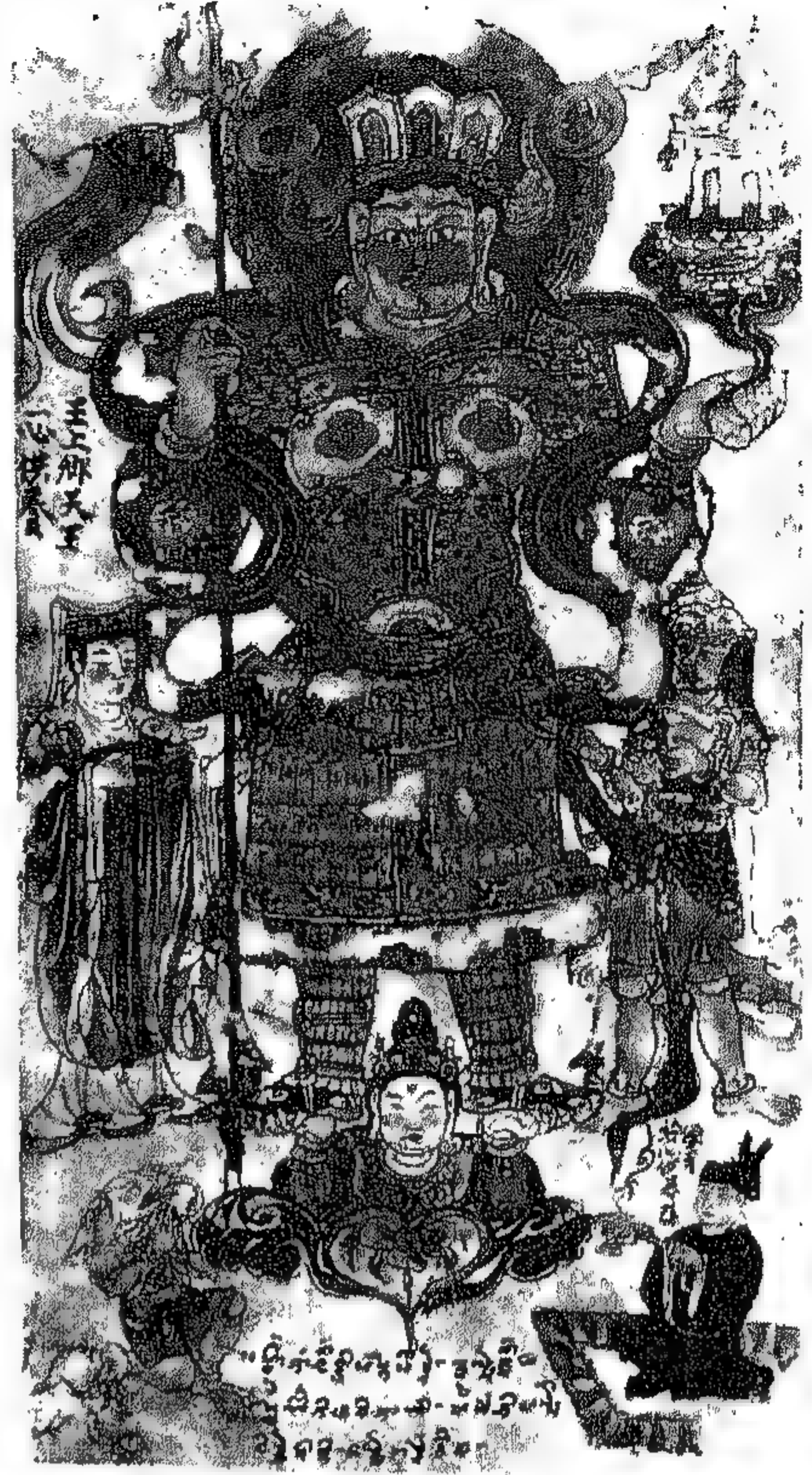
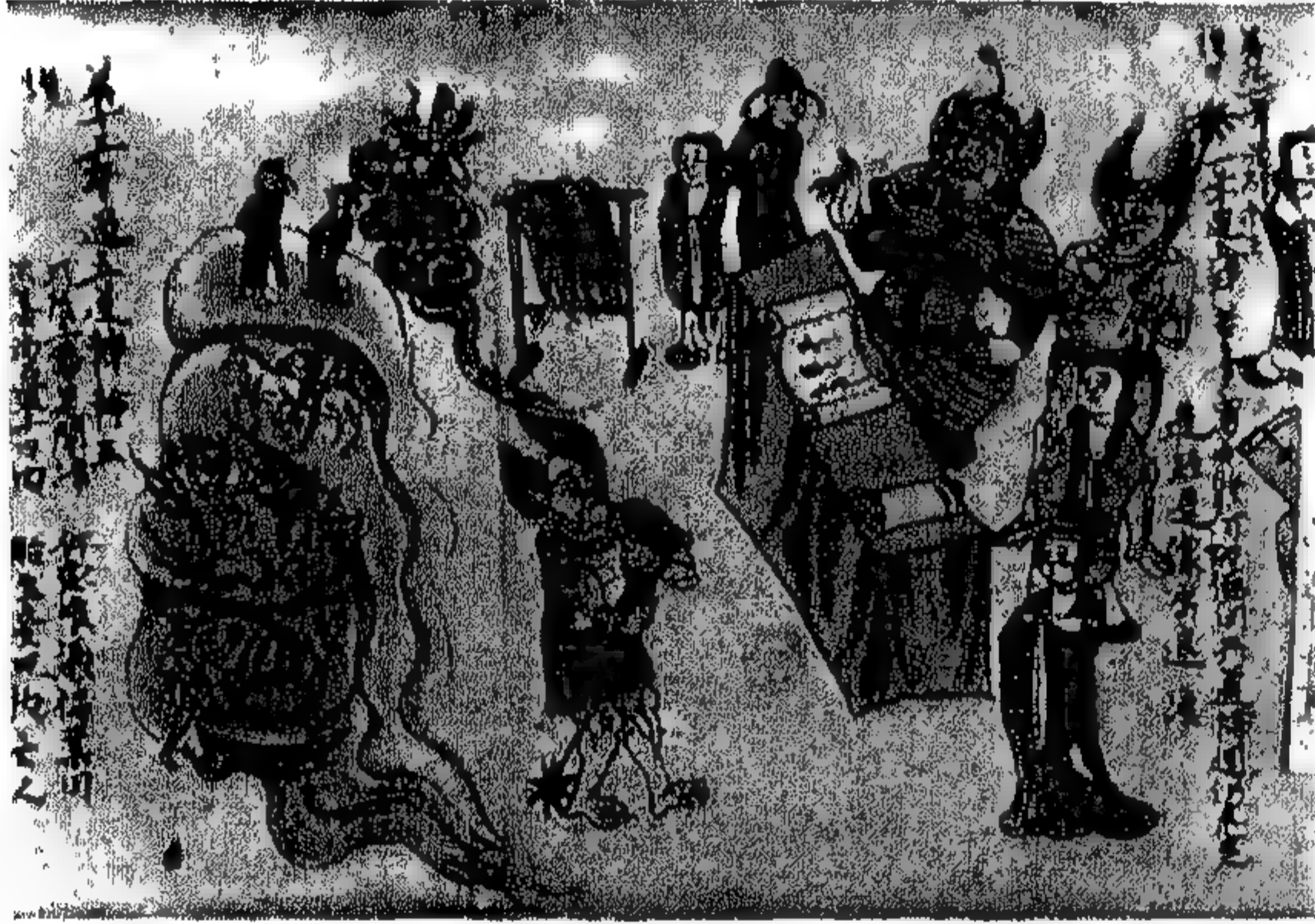
ومن شريعة « ملوك الجحيم العشرة » الصينية الواردة في لفافتين مطويتين مصورتين من القرن التاسع الميلادي وقع اختياري على مشهدين قد يلقيان إلينا بضوء على المصادر التي استقى منها مصور «معراج نامه» صور زبانية الجحيم ، الأولى هي مشهد اليوم السابع حيث يمر الموتى تاءا مرة كل سبعة أيام خلال الشهور السبعة الأولى أمام ملوك الجحيم السبعة الأول . ثم يمرون بعد مائة يوم أمام الملك الثامن ، وبعد سنة يمرون أمام الملك التاسع ، وبعد ثلاث سنوات أمام الملك العاشر . وفي هذه





لوحة ١٨أ شريعة ملوك الجحيم العشرة . مشهد اليوم السابع : الزبانية .  
لفافة صينية مطوية . من القرن التاسع  
بإذن من دار الكتب القومية بباريس

لوحة ١٨ب شريعة ملوك الجحيم العشرة . مشهد اليوم الثامن : الزبانية .  
لفافة صينية مطوية من القرن التاسع .  
بإذن من دار الكتب القومية بباريس .



لوحة ١٧

فايتشرافانا إله الثروات البوذي  
الشرائط المتوجة . لفافة مطوية من التبت . من القرن ٩  
بإذن من دار الكتب القومية بباريس

الصورة<sup>(٦٧)</sup> (لوحة ١٨أ) يحاسب ملك الجحيم السابع الموتى . ونرى بين يدي الملك منضدة ، وإلى  
يمينه ويساره كاتبان يسجلان مالموتى من خير أو شر . ونرى كذلك نهرا جلس إلى يساره أحد  
الزبانية رأسه رأس حيوان كرية . وإلى يمين النهر جلس آخر من الزبانية آدمى الصورة بشع الوجه  
أشعث الشعر منقوشه ، ولعل هذا وذاك هما الموكول إليهما عذاب المذنبين . وتمثل الصورة الثانية<sup>(٦٨)</sup>  
(لوحة ١٨ب) ملك الجحيم الثامن في محكمته وبين يديه منضدة مغايرة للأخرى ، عليها لفافتان  
إحداهما مطوية والأخرى منشورة وكأن إحداهما للخير والأخرى للشر ، ومن حوله جماعة بين أشكال  
أناسية وزبانية قد يكونون أعوانه ومنفذى أمره ، ويبد كل واحد من الزبانية مسعر لعله أداة التعذيب في  
النار .

ولو قارنا صور الزبانية في هاتين اللوحتين بتلك الصور للزبانية التي جاءت في لوحات «معراج  
نامه» فإننا نجد شها كبيرا يكشف عن الأصل الذى استقى منه مصور «معراج نامه» . وبين أيدينا  
صورة من الفن الصينى<sup>(٦٩)</sup> تمثل ستاً من البوديساتفا ، أى نهاية التناسخ ( لوحة ١٩ ) ، فلقد كان



البوذيون يعتقدون أن كل إنسان ينتقل بمراحل عدة تنسخ مرحلة مرحلة حتى ينتهي آخر الأمر الى مرتبة بوذا . وما يلفت نظرنا في هذه الصورة تصفيفة الشعر ، فهي تبدو معقوفة قد شُدَّت من قريب من نهايتها وأُرسل لها طرفان كل منهما على شكل بيضى فوق الرأس ، وهذا ما ترسمه مصور «معراج نامه » حين صوّر تصفيفات شعر الملائكة<sup>(٧٠)</sup> .

كذلك يبدو الملائكة في إحدى اللوحات الى جانب ملك عظيم يحمل كل منهم وعاء ذهبيا على صورة الطبلية<sup>(٧١)</sup> . وفي ظننى أن صور الأوعية ليست غير محاكاة للأوعية المعدنية التى كانت مستخدمة فى أواسط آسيا والتى كان يلقي فيها المذنبون ليصلوا بما يُغلى فيها . ونرى هذا واضحا فى إحدى التصويرات الجدارية من سوباشى<sup>(٧٢)</sup> التى يُظن أنها ترجع الى القرن الخامس ، وهى تصور بوذا جالسا فى الجحيم يرقب مشهدا لتعذيب الخاطئين فى قدور لها هذا الشكل الذى بدت به فى المنمنمة الإسلامية ( لوحة ٢٠ ) . والغريب أنا لم نجد بعد هذه المحاولة فى تلك المخطوطة محاولة أخرى على غرارها ، وكأن هذه المخطوطة كانت خاتمة المطاف فى هذا الميدان . هذا اذا استثنينا صورا فرادى هنا وهناك ترمز الى الرسول فوق البراق والنقاب مُسدل على وجهه .

ومانستطيع أن نجزم أن هذا اللون من التصوير انتهى بانتهاء تلك الحقبة التى صُوِّرت فيها المخطوطة بل لابد أن تكون هناك جهود أخرى جاءت لاحقة لهذا الجهد ، ولكن الزمن الذى عبث بالكثير من تراثنا وآثارنا قد يكون عبث بهذه أيضا ، أو لعل هذه الجهود لاتزال خفية لما يهتد إليها الباحثون بعد . والذى يحملنا على هذا أن الجهد السابق الذى اقتحم ذلك الميدان لابد من أن يلحقه غيره ، فلم يكن ثمة ما يمنع من ذلك التتالى بعد أن فتح مصور مخطوطتنا هذه وسابقه من قبل بنحو من قرن الباب على مصراعيه .

لوحة ١٩ صورة تمثل ستاً من البوديساتفا : تصفيفة الشعر المعقوفة .

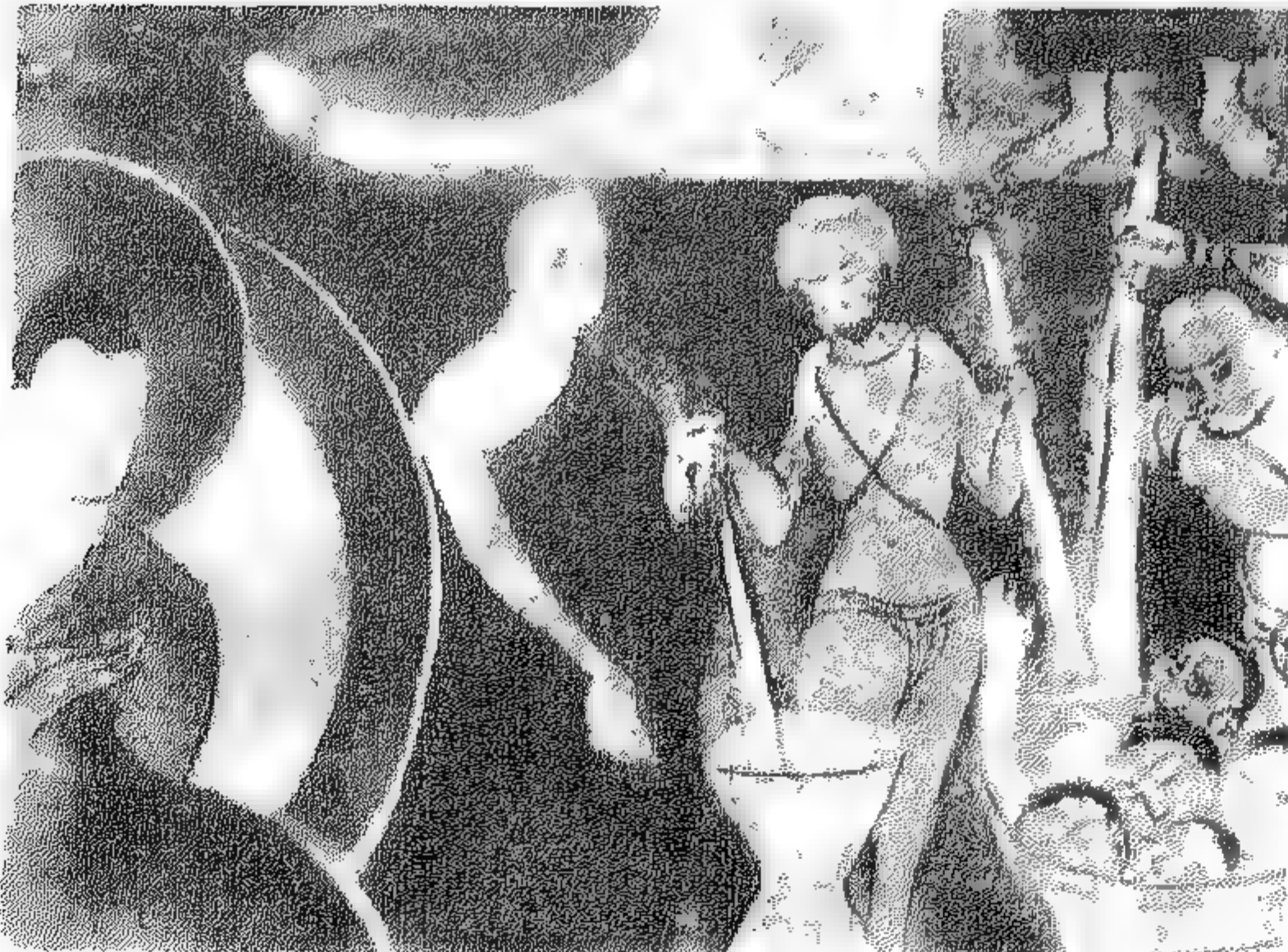
لهافة صينية مطوية من القرن التاسع .

بإذن من دار الكتب القومية بباريس .

لوحة ٢٠ بوذا جالسا يرقب عذاب الجحيم .

تصوير جدارى من سوباشى بأواسط آسيا

القرن الخامس . بإذن من دار الكتب القومية بباريس







الفصل الخامس

فن التصوير في ظل الدولتين

الأيديولوجيتين والتمورية السنيين



بالرغم من أن الإيلخانات خلفاء جنكيزخان في إيران قد شكّلوا دولة سنّية متشدّدة الى حد ما (١٢٥١ — ١٣٣٦) ، إلا أنهم أباحوا ظهور صور رامية للنبي صلى الله عليه وسلم لأول مرة ، قاصدين من ذلك الإيحاء بانحدارهم من سلالة إسلامية . وقد تجلّت رغبتهم في الاستئثار بالهبة والجلال في أن معظم الكتب التي شجعوا عليها كانت كتب مديح وإطراء وتاريخ لسيرهم . وكانت تبريز عاصمة الامبراطورية المغولية — الإيرانية لدولة الإيلخانات ( ١٢٥٦ — ١٣٥٣ ) ، وقد تأثرت مدرستها بالفن الصيني ، ومرت ذلك الى العلاقات الوثيقة بين السادة المغول الجدد وأباطرة الصين ، فظهر أثر هذا التأثير الأجنبي نتيجة هجرة عدد من المصورين الصينيين غربا . وبالإضافة الى تأثير الشرق الأقصى ابتكرت مدرسة تبريز تجديدات في استخدام المنظور ، وشيئا فشيئا مزجت فن التصوير الصيني بالأسلوب الإيراني القديم الى أن نجحت آخر الأمر في أن تستقل بذاتها ، ومن ثم كان مولد فن التصوير الفارسي القومي من جديد . ثم جاء الغزاة التيموريون وعلى رأسهم تيمورلنك (١٣٣٦ — ١٤٠٥) الذي استهل أعماله الحرية بإخضاع تركستان ثم غزا فارس وجنوب روسيا والهند وبلاد الكرج وسوريا إلى أن زحف على بغداد وآسيا الصغرى ، وكانت عاصمة ملكه سمرقند . وبالرغم مما تعجّ به سيرته من أعمال القسوة فله مع ذلك مآثر منها تشجيع الفن والأدب والعلم وإقامة المنشآت العامة الضخمة .

ومع أن كتابة السير والتواريخ كانت تُعالج منذ عصور الإسلام الأولى ، غير أنها تميزت في العصر التيموري بظاهرتين جديدتين : أولاها ظهور كثرة كثيرة من كتب السير الدينية المتنوعة تأليفا وترجمة ، وثانيتهما تصوير جملة كبيرة من هذه الكتب المترجمة أو المنسوخة من كتب قديمة ، مثل كتاب « تاريخ كزنده » — أى مختار التاريخ — الذى وضعه « القزوينى » فى القرن الرابع عشر معتمدا فيه على كتاب « تذكرة الأولياء » للشاعر الصوفى الفارسى فريد الدين العطار<sup>(٧٣)</sup> وعلى قصص الأنبياء للثعالبي ، وعلى « سيرة النبي » لابن هشام . وكانت هذه الكتب تُعد خلال العصر التيمورى المبكر كتب تاريخ لاكتب أدب قصصى ، كما جاءت الصور التى تضمنتها بسيطة سقيت للتزيين فحسب ، فكانت عارية من الهالات التى تحيط برؤوس الأنبياء والغلات التى تحجب وجوههم .

ثم كان أن ظهر تطور جديد فى العصر التيمورى اللاحق بظهور لون من الكتابة بديلا للأدب التاريخي يتناول الموضوعات الخلقية والتعليمية والوعظية والعبادات الروحية الخالصة . ولعل أهم كتاب

من كتب هذا الاتجاه الجديد هو مخطوطنا الأويجوري الذي يجمع بين دفتيه كتابي «معراج نامه» و «تذكرة الأولياء». وما يسترعى الانتباه أن هذه الآراء جاءت معاصرة للعناية المتصلة بالتصوير في سياق نصوص الكتب، كما أنها اتسمت بصفة أخرى غير تزين الصفحات أو تفسير النصوص وتوضيحها هي التفاتها إلى هزّ المشاعر بما هو قدسي سواء أكان هذا عن إحساس للمصور أو عن إحساس للمشاهد. وقد بدت الصور التي تزين الكتب الدينية الإسلامية في أواخر العصر التيموري متأثرة بأذواق الملوك والحكام، كما تأثرت بالمبادئ الخلقية والمذهبية السائدة، وسأيرت التطور الفكري للبلاد مسيرة تدريجية بطيئة. وكان المتبع في ذلك العصر، وضع صور للشخصيات التاريخية الواردة في النص دون ما يوحى بأن ملاحظها مطابقة للملاحح الحقيقية لهذه الشخصيات، بل لقد كانت في الغالب قوالب جامدة لاتكاد تتغير.

وفي زمن معاصر لذلك الزمان الذي اتجه فيه هولاء إلى إيران واستيلائه على بغداد مؤسساً أسرة إيلخانات، اتجه أخوه قوبلاي خان نحو الصين وتم له غزوها عام ١٢٠٨م وأسس أسرة يوان Yuan الحاكمة، على أنقاض أسرة صون Sung، وظلت تلك الأسرة في الحكم حتى عام ١٣٦٧. وبذلك ساد «المغول» خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر على امبراطورية مترامية الأطراف تجمع ما بين حدود الصين وإيران، ورغم أن أسرة الإيلخانات كانت لها السيادة في إيران فحسب إلا أن صلاتها ظلت وثيقة بأسرة يوان من أبناء عمومتها حكام الصين مما وطّد العلاقات التجارية بين البلدين، وأتاح للثقافة الصينية مكاناً متميزاً في إيران حملها إليها جيش من كبار الموظفين والفنانين والحرفيين الذين استقدمهم المغول من الصين وتركستان الصينية وأواسط آسيا لمعاونتهم في إدارة امبراطوريتهم في إيران. وكان هذا هو المد الصيني الثقافي الأول الوافذ مع الغزو المغولي. ثم دار التاريخ من جديد، وهبت أسرة مين Ming في الصين وقوّضت حكم المغول وتبوأت عرشها منذ سنة ١٣٦٨ حتى ١٦٤٤م.

وفي زمن معاصر أيضاً أطاح تيمورلنك بحكم المغول في إيران وأسس الأسرة التيمورية (١٣٦٩ — ١٥٠٠م)، ونمت بين الأسرتين الحاكميتين الجديدتين أواصر الصداقة والودّ، بلغت أوجها في عهد شاه رخ بن تيمورلنك، ويسرّت تلك الأواصر للمد الصيني الثاني أن ينطلق. وعلى حين كان تأثير المدّ الأول على التصوير خطياً<sup>(٧٤)</sup>، جاء تأثير الموجة الثانية أشدّ اهتماماً بالتجسيم<sup>(٧٥)</sup> وفقد الخط المرسوم أهميته الأولى. ولم يكن التأثير الثقافي الصيني خلال تلك العصور قد جُمّد عند حدود إيران بل تعدّاه إلى الشرق الإسلامي كله، فانتشرت تحفهم الفنية واقتناها الأثرياء وحاكاها المسلمون الذين كانوا قد نقلوا صناعة الورق عن الأسرى الصينيين حين فتحوا سمرقند في مطلع القرن الثامن الميلادي كما مرّ بنا. وكذلك حاكى فنّانو الفرس زخارف الحرير الصيني التي كانت تحملها القوافل المنحدرة إلى بلاد الإسلام عن طريق إيران.

وكم طال إعجاب العالم الإسلامي بالخزف الصيني ذو اللونين الأزرق والأبيض في زمان سابق على القرن



الرابع عشر لصلابته وشفافية تشكيله ، غير أن هذا الإعجاب سرعان ما احتوى زخارفه أيضا . وتبدو أنماط من هذه الزخارف في إحدى منمنات هذه المخطوطة على الأقذاح الثلاثة : قدح الخمر واللبن والعسل التي جاء في الأثر أن الملائكة عرضتها على الرسول فاختار منها قدح اللبن<sup>(٧٦)</sup> . وتضم مكتبة «طوب قاو سراي» باستنبول مجموعة من الصور الصينية يرى البعض أن من بينها ما ينتمي الى القرن الخامس عشر ، بينما يتجلى في بعضها الآخر الأسلوب «التلفيقي» [الانتقائي] حيث تبدو الشخصوص والمباني فارسية المنهج توشبها خلفيات من المشاهد الطبيعية الصينية الأسلوب . وتكشف بعض المنمنات من العهد التيموري عن استعارة أشكال الرموز الصينية مجردة من مدلولها الأصلي ، كالزخارف التي على الثياب والأثاث والعروش والموائد إلى غير ذلك .

وكان الأمير أبو الفتح بهرام ميرزا أخو الشاه طهماسب الصفوي قد عهد في عام ١٥٤٤ الى المؤرخ الفارسي «دوست محمد بن سليمان الهروي» — وهو أيضا مصور وخطاط مبدع — أن يعد له مرقعة [ألبوم] تحوي مجموعة من الصور ومن نماذج فن الخط ، وأن يصدرها بثبت أسماء أعلام الماضي في هذين الفنين ، وماتزال هذه المرقعة محفوظة بمكتبة طوب قاوسراي باستنبول . ولم يسجل في مقدمته عن تاريخ الفن في العصور السابقة على عصر أبي سعيد [١٤٥٨ — ١٤٦٨] إلا افتراضات قائمة على ماتداولته الألسن ، على حين كان حديثه بعد ذلك أكثر اتساقا وأقرب الى المنطق في خطوطه الرئيسية مما يدعو الى تصديقه . وذكر كذلك أن تيمورلنك ، نقل مدرسة التصوير البغدادية [بعد سقوط العاصمة] عام ١٣٩٣ الى سمرقند ، حيث رعاها عديد من خلفائه وخاصة بايسنقر وأولوغ بك والسلطان حسين ميرزا . وستبقى مقدمة دوست محمد وثيقة تاريخية هامة ، وإن يكن أهم ماجاء بها قوله : «إن الأستاذ أحمد موسى هو الذي كشف لنا عن التصوير ، وأنه كان مبتكر هذا النوع الذي شاع في عصورنا الحالية ، وأنه مصور لوحات كتاب «أبي سعيد نامه» و «كليلة ودمنة» و «تاريخ جنكيزخان» الذي أودع بعد ذلك مكتبه السلطان حسين ميرزا و «معراج نامه» التي نسخها مولانا عبد الله .

وبينا ريتشارد إتنجهاوزن ينقب وسط المخطوطات الإسلامية بمتحف طوب قاو باستنبول عام ١٩٥١ إذ وقع على تلك المجموعة من صور المعراج المنتسبة الى المصور أحمد موسى ، وذهب الى أنها قد انتزعت من مخطوطها الأصلي في عام ١٥٤٤ ، ليضمها هذا المجلد على غير الترتيب الذي كانت عليه أول الأمر<sup>(٧٧)</sup> . وقد سجل إتنجهاوزن هذا في مقال<sup>(٧٨)</sup> بدأه بلوحة ترمز للرسول (ص) يتقدمه ملاك مجنح هو بلا شك جبريل ، بينما يتطلع الى حشد من الملائكة لوجود له في المنمنمة المماثلة بمخطوطة «معراج نامه» بباريس أمام الملك الديك المعتلى منصة ذهبية قريبة من العرش الإلهي ، والمكلف بإحصاء ساعات النهار لإعلان مواقيت الصلاة مسبحا باسم الله فلا تلبث ديكة العالم حين تسمعه أن تكرر التسييح ( لوحة ٢١ ) . ويبدو الوجه الرامز للرسول مغطى بنقاب ورأسه محاط بهالة ذهبية مستديرة والملائكة في ثياب متنوعة الألوان تحيط بأجنحتهم أشرطة ذهبية .

لوحة ٢١

مرقعة بهرام ميرزا . رمز الرسول وجبريل أمام الملك الديك . بإذن من متحف طوب قاو باستنبول .

ارحمہ کار باغی اسناد احمدی علیہ السلام





مرقعة بهرام ميرزا .  
صورة رامية للرسول في قبة الصخرة .  
بإذن من متحف طوب قابو باستبول .

وترمز المنمنمة الثانية للرسول محمد عليه الصلاة والسلام محاطة الوجه بهالة من نور جالسا وسط مبنى زاخر بالزخارف يوحى محرابه بأنه مسجد ، وظهرت أربعة أعمدة مزدوجة نحيلة من الرخام الأخضر وكأنها قسم من أعمدة ثمانية تقوم عليها قبة ضخمة (لوحة ٢٢) . ويتجمع حول رمز الرسول حشد من الشخصوس يظهر أكبرهم الى جانب الرسول وإن لم يُكَلَّل بهالة مثله مما يرجح أنه أحد الأنبياء السابقين ، ولعله موسى عليه السلام الذى لقيه الرسول قبل أن يلتقى برضوان . ونرى فى الركن الأسفل الأيسر البراق ، وقد شُدَّ الى حلقة بباب المسجد ، قائمته اليمنى الأمامية تبدو وكأنها لسانا من اللهب ينطلق منها ، وله وجه آدمى وجسم أحمر أقرب مايكون الى جسم الفرس حجما ، وعلى ظهره سرج من الذهب ، وهذه هى المنمنمة الوحيدة التى يظهر فيها البراق ضمن تصاوير هذه المجموعة . ويتضح معنى المشهد عندما نلاحظ وراء العمودين الى يسار الرسول ملكين يقتربان منه ويتميزان بتيجان نورانية وأجنحة مبسوطة يقدمان له الأقداح الذهبية التى تحوى اللبن والعسل والخمر والتى تقول القصة إن الرسول اختار أولها فاستحسن اختياره . ولايتفق هذا المشهد بهذه المنمنمة مع النص الوارد بمخطوطة «معراج نامه» المنسوخة فى هراة ١٤٣٦م حيث يصور الفنان هذا المشهد وسط سماء غاصّة بالسحب والرسول فوق البراق يشرب من قدح اللبن الذى قدمه له أول من اقترب منه من الملائكة الثلاثة ، غير أن ثمة نصا آخر يذهب الى أن محمدا بعد لقائه بموسى وجد رضوان خازن الجنة فى صحبة جبريل الذى قدم للرسول أربعة أقداح مليئة باللبن والعسل والماء والخمر أحدها فى إثر الآخر فلا يرفض منها إلا قدح الخمر ، وهو النص الذى يبدو فى نظرى أقرب للمنطق . ولكن مصور هذه المنمنمة لم ينسق فى خلقه الفنى وراء أى من الروايتين ، إذ صور بوضوح ملكين يقدمان الأقداح ، ولم يجعل رمز الرسول على هيئة العروج بل جالسا فى مبنى لعله قبة الصخرة ، حيث تتصدر الصورة الصخرة المقدسة تنتصب حولها الأعمدة التى تحمل القبة . ولم يكن الفنان المسلم فى العصور الوسطى يعنى كثيرا بالاختلاف الواضح بين الواقع والصورة ، بل لقد اعتاد اجتزاء عناصر محدودة تشير الى المبنى دون تفصيل . على أية حال فلسنا نملك أن نعيب على هذا المصور الفارسى أن يضيف محرابا متخيلا الى مبنى قبة الصخرة ، كما لانملك أن نلزمه بأن يكون عالم تاريخ أو أستاذ عمارة فيستوعب طرز الأعمدة التى كانت مستخدمة وقتذاك ويسجلها . ويبدو «التضاؤل النسبى»<sup>(٧٩)</sup> فى العناصر المعمارية بهذه المنمنمة للإيحاء بالعمق ، كما يتجلى الاتجاه الى رسم الشخصيات التى تواجه الرسول من خلف ، وهذا أشبه مايكون بالتصوير الإيطالى منه بتصوير المنمنات الفارسية ، كذلك نرى التأثير الصينى متجليا بوضوح فى رسم السحب .





وهناك ست منمنات أخرى ترمز إحداها ( لوحة ٢٣ ) الى محمد برفقة ملاك يدل حجمه على أنه جبريل ، وهو هنا لايقوم بدور الدليل فحسب بل نراه كذلك يحمل رمز الرسول على منكبيه ، في حين أننا نرى البراق ملازما للرسول في مشاهد معراجة كلها في مخطوطة هراة ١٤٣٦م . وإنا لنسلم أن النبي لم يستخدم البراق إلا في إسرائه ولم يستخدمه في معراجة ، وهذا دليل آخر على أن المخطوط الأصلي الذي ضم هذه المنمنات كان يحوى نصا مختلفا من أساطير المعراج .

ونرى في إحدى هذه المنمنات الملاك جبريل يحمل رمز محمد (ص) في رفقة حشد من صغار الملائكة مخلقا به عاليا فوق الجبال التي تبدو قممها البيضاء واضحة بين رقائق اللهب الذهبية ذات الخطوط الحمراء والسوداء ، وهو تمثيل درامى شديد التأثير غير مألوف في تصوير مثل هذا المشهد ( لوحة ٢٤ ) .

لوحة ٢٣ مرقعة بهرام ميرزا .  
صورة رامة لجبريل يحمل الرسول على  
منكبيه . بإذن من متحف طوب قابو  
بإستنبول .



لوحة ٢٤

مرقعة بهرام ميرزا .  
صورة رامة للرسول وجبريل يخلقان  
فوق قمم الجبال . بإذن من متحف  
طوب قابو بإستنبول .







مرقعة بهرام ميرزا . لوحة ٢٥  
صورة رامزة للرسول وجبريل يخلقان  
فوق البحر . بإذن من متحف طوب  
قابر باستبول .

وفي منمنمة خامسة نرى جبريل يحمل رمز الرسول على كتفيه وهما يخلقان فوق المياه التي رُسِّمت رسماً مأخوذاً عن الشرق الأقصى مع شيء من التحوير ( لوحة ٢٥ أعلى ) . وفي هذه المنمنمة يبدو جزء ضئيل من وجه الرسول وخاصة لحيته بعد سقوط رقعة من رقائق الدهان الأبيض الذى يمثل النقاب . ويرى إتنجهاوزن أنه من العسير القطع بأن المصور قد أضاف النقاب بعد إكمال الصورة استجابة لإحساس فنى ، أو لرغبة راعى الفن الذى عهد إليه بتصوير المخطوطة ، أو أن النقاب قد أضيف فى تاريخ لاحق ، وإن جنح الى الافتراض الأول ، بينما أرجح الافتراض الأخير ، إذ أن إيقونوغرافية التصوير الرامز للرسول وقت إنجاز هذه المخطوطة لم تكن قد تطورت بعد إلى إضافة النقاب ، بل كان الشائع هو تخيله بكافة سماته واضحة ، وهو الأمر الذى شاهدناه فى صوره « بجامع التواريخ » لرشيد الدين ، السابق على هذه المخطوطة وفى مخطوطة « معراج نامه » هراة اللاحقة عليها .

ونرى فى أسفل المنمنمة ( لوحة ٢٥ أسفل ) مبنى يصمم حسناً قد توحى رؤوسهن المتوجة وثيابهن الفخمة وبعض آثار الوشم على وجوههن بأنهن ملائكة حُجبت أجنحتهن ، وربما كان هؤلاء الصبايا المتوجات غير المجنحات من الحور العين أو من نساء الفردوس الجميلات . أما الفتى الفارع الأسمر ذو الرداء الأزرق والسروال الأخضر وشرائط القصب على كُمّيه والواقف الى جوار الباب المعقود فلعله حارسهن . وإلى الخلف من الشجرة يخطر جدول ضيق من الماء أو لعله من الخمر الذى جاء ذكره فى وصف الجنة .

وفي المنمنمة المعبرة عن وصول الرسول وجبريل إلى باب الجنة الذهبى نرى ملاكا يرحّب بهما (لوحة ٢٦ أعلى) ، على حين نرى فى الجزء الأدنى من المنمنمة نفسها (لوحة ٢٦ أسفل) طيف الرسول داخل مبنى يضم خمسة من الملائكة المتوجين قد حُجبت أجنحتهم إن كانت لهم أجنحة أصلاً ، ويبدو طيف الرسول وثلاثة من صحبته يطلّون عبر نوافذ على شجرة ذهبية لعلها «سدرة المنتهى» ، ثم نشهد منظراً يمثل الرسول فى رفقة جبريل أمام حشد من ملائكة السماء (لوحة ٢٧) .

وقد أوضح المصور فى كافة هذه المشاهد اتجاه حركة الطيران للأمام عن طريق وضعة جسم الملاك والشرائط المتطايرة . ولا يتميز طيف الرسول فى هذه المنمنات بالهالة المحيطة برأسه المعم والنقاب المنسدل على وجهه وحدهما ، بل أيضاً بعباءته الزرقاء . كما يتميز رمز جبريل شأن جميع الملائكة بالعباءة الصفراء ذات الثنايا البنية الحمراء والرداء الأرجوانى تحت العباءة وبالتاج على الرأس ، وتشكّل هذه السمات إيقونوغرافية متصلة فى هذه المجموعة من المنمنات لانجدها دوماً فى التصاویر الفارسية حيث قد تتغير سمات الشخس المرئى إليه من منمنمة الى أخرى .





ويذهب إتنجهاوزن إلى أن أسلوب منمنات هذه المرقعة ينتمي إلى الطراز السائد خلال الربع الثاني من القرن الرابع عشر ، ومن ثم فهو يُرجع نسبتها إلى أحمد موسى ، لاسيما وقد ظهر اسمه فوق ثلاث من هذه المنمنات . ومما يدعم رأيه هذا الحجم الكبير للمنمنات الذي تتصف به تصاوير عهد الإيلخانات المغول ، وكذلك العناصر الصينية التي تسَلَّلت إلى حد ملحوظ . ولا شك أن هذه المنمنات من ابتكار أستاذ قدير قد وضع — على حد قول دوست محمد — أسس التصوير الفارسي الذي استمر حتى العهد الصفوي المبكر . ويرى إتنجهاوزن أن أحمد موسى قد اقتبس عناصر من الأسلوب الفارسي التقليدي العريق ومن المصطلحات الصينية الحديثة أدمجها في بعضها البعض ليخرج علينا بأسلوب جديد . كما يرى أنه قد تأثر بالمثل بأفكار فنية أوروبية شاهدها في اللوحات التي وصلت إيران عن طريق التجار والإرساليين الإيطاليين خاصة أثناء الحكم المغولي فيما يتصل بمفاهيم الفراغ كما في منمنمة قبة الصخرة ، ومعالجة مجموعات الشخصوس وبعض تفاصيل رسم الملائكة .

#### لوحة ٢٦

مرقعة بهرام ميرزا .  
صورة رامزة للرسول وجبريل عند باب الجنة . بإذن من متحف طوب قابو باستنبول .



#### لوحة ٢٧

مرقعة بهرام ميرزا .  
صورة رامزة للرسول وجبريل أمام حشد من الملائكة . بإذن من متحف طوب قابو باستنبول .



# کتابخانه ملی ایران





وفضلا عما تزودنا به هذه المنمنمات من مادة قيمة عن أسلوب التصوير الفارسي خلال القرن الرابع عشر وعن إيقونوغرافية معينة لم تبلور إلا في عهد لاحق ، فإنها تكشف عن أن هذا القرن كان يمور بالعديد من قصص الإبراء والمعراج . وكان لإلمام الفنانين الفرس بالتصوير الصيني وتصميماته أثر جوهري في تصوير المخطوطات ، فقد أفادوا من أساتذة التصوير الصيني الذين أتقنوا منذ عهد بعيد أساليب شغل الفراغ والمخطوط المعبرة ، على الرغم من أن إيران لم تظفر من إنجازات هذه المدرسة الصينية العريقة إلا بأقلها شأنًا ، ومع ذلك فقد أدت دورها معبرة عن الجماليات الصينية وزودت مصوري المنمنمات في إيران بحافز أعانهم على اكتشاف قواعد خاصة بفنونهم التشكيلية . ومنذ القدم استخدام الإيرانيون اللون بمحذق وبراعة في فنون العمارة وتصميم زخارف السجاد والخزفيات ، ومالبث اللون أن غدا عنصرا له شأنه في لغة تصوير المنمنمات الرفيعة المستوى . وتلت ذلك فترة انتقال أدى فيها اكتشاف قوة تأثير التصوير النابض بالحياة وإمكانات تصوير المناظر الخلوية الى إنجاز روائع مصورة ، غير أن هذا الاكتشاف أدى حينا الى القضاء على الوحدة التي كانت تنتظم المخطوط ، وهكذا جهد فنانون أواخر القرن الرابع عشر في المزج بين هذه الرؤى الجديدة وبين المتطلبات التقليدية للمخطوط فيما صوروا من منمنمات .

وقد كان الإبداع حليف هؤلاء المجتدين ، الأمر الذي كان له شأن في ازدهار فنون الكتاب خلال العهد التيموري ، أولا في شيراز ثم في هراة ، وكان المصورون يراعون حجم المخطوط ووحدة شكله كل المراعاة ، وعملوا في تعاون وانسجام إلى جانب الخطاط والمقرن ، فبسّطوا تكويناتهم واستخدموا وقفات وإيماءات تعبر عن الانفعالات التي أرادوا الإيجاء بها وصبغوا المناظر الطبيعية بركة جذابة . وقبل هذا كله كان لهم إسهامهم في تيسير الاستخدام الرمزي للون تعبيرا عن عالم الخيال في دنيا الملاحم والقصائد الشعرية بل حتى في التعبير عن المشاعر الروحانية للصوفية . وبصفة عامة ، تميزت منجزات هراة عن منجزات شيراز بطابع أكاديمي يميل الى التحفظ كثيرا ويجنح الى التفرد قليلا ، كما يتقيد بالأنماط الشكلية المنتظمة ، ويقترب من الأشكال الهندسية ، وقد تأثرت هذه المدرسة تأثرا شديدا بالتصوير الصيني ، وهي المدرسة التي فاضت علينا بأعظم قدر من المخطوطات المصورة . على حين تميزت منجزات شيراز بالتصوير الرقيق العذب على أية مساحة يخلفها الخطاط للمصور ، وكذا بالطيور المنطلقة المحلقة حول المتن ، فقدمت أعمالا تقليدية احتفظ فيها الفن الفارسي ببعض مظاهر الفن الساساني الموروث ، وتميزت صورها بدرجات اللون الأحمر أو المغرة الصفراء للخلفيات وبعنصر مستعارة من النماذج الفنية بأواسط آسيا مع انعدام التأثير الصيني إلا في أقل القليل .

وماكاد عام ١٣٩٢ يطل حتى كانت حدة المؤثرات الصينية قد خفت ، فقد تمثل المصور الفارسي منها ماوجده مناسبا لأغراضه خلال القرن الرابع عشر كله . وفي مطلع ذلك القرن كان بين يديه الأسلوب العربي البغدادي المعروف بتصوير شخوص مقتبسة عن الفن السوري المتأغرق ،

وانحصر المنظور فيه في ترتيب الشخص في وضعيات مجانبية متراكبة على حين دبّت الحياة في رسوم الحيوان . وبين يديه كذلك كانت المدرسة الإيرانية بصفاتها الذاتية التي تخصصت في تصوير الشاهنامة وانفردت بالأسلوب التذكاري المأثور عن الرسوم الجدارية والنقوش الصخرية التي سادت في العهد الساساني ذات الصلة بنماذج الرسوم الجدارية اللاحقة في آسيا ، وإن كان الأسلوب الساساني أكثر ملاءمة لمقاصد الملوك الفرس منه لتصوير القصائد والقصص الأسطورية ، وعلى الرغم من أن الفنان الفارسي بدأ لفترة ما وكأنه يتحاشى هذه التأثيرات الساسانية وخاصة بعد انسياقه وراء بعض الاصطلاحات التقنية الصينية خلال المدّ الصيني الأول ليقدم فن تصوير خطّي جديد ، إلا أنه أثبت في نهاية الأمر أنه قادر على تمثّل هذه الاستعارات مع الاحتفاظ بالروح الزخرفية الفارسية وعلى تركيز اهتمامه على الناحية الدرامية المعهودة في الأسلوب الفارسي الذي سبق ظهور الإسلام ، ومن ثم مزج الكل في أسلوب جديد لا يقل فارسية عن الأسلوب القديم إن لم يكن أكثر قرباً . وفي المخطوطات التي ترجع الى السنوات العشر الأخيرة من القرن الرابع عشر نشهد الألوان المتألقة ومناظر الطبيعة في موسم الربيع ، تلك القسمات التي غدت فيما بعد نمطاً مميزاً للتصوير الفارسي ، ومن خلالها توصّل المصور الى اكتشاف أفضل النسب للشخص والعلاقة المناسبة بين حجم المنمنمة وحجم المتن .

وهكذا لم يعد بعدُ مجال لمحاولة اكتشاف المؤثرات الأجنبية وتحليلها الى عناصر متعددة ، فقد أضحت التصاویر وحدة متجانسة تعبر أكمل تعبير عن العبقرية الفارسية . وفي هذه المنمنمات تبدو العناية بالتفاصيل الدقيقة ، فلم يكن الفنان يعتمد على التجسيم بقدر ما يهتم بتنسيق تكوينه معتمداً على ما تنطوي عليه خطوطه من انحناءات متناغمة ، فقدم بذلك نمطاً زاد اتساقه وترباطه ووضوحه باستخدامه الحاذق للألوان المتباينة . وقد اقتضى هذا الحذق تجارب لاحصر لها للموازنة بين درجات الألوان الدافئة منها والفاترة ، مما أضاف الى روعة هذه المنمنمات متعة وأية متعة . وكان مزج الألوان وقتذاك بالغ التعقيد ، فقد كان هدفهم من هذا المزج دوام الألوان دون أن تنصل على مرّ الزمن .

وكانت هراة<sup>(٨٠)</sup> عاصمة خراسان ومقرّشا رخ عاهل الأسرة التيمورية بعد وفاة مؤسسها وراعي أمراء هذا الفرع التيموري حتى وفاته عام ١٤٤٧ ، وظفر شاه رخ بالزعامة على بقية أعضاء أسرته عام ١٤٠٩ ، حين ارتحل لكي يقيم بعاصمة ملك والده على الضفة الأخرى من نهر جيحون وسط منطقة لا تتحدث غير التركية تقريباً ، فقد كان يحسّ بالانتماء الى سمرقند — عاصمة أبيه — أكثر من إحساسه بالانتماء الى فارس وهو في شيراز وإصفهان اللتين كان يحكمهما أبناء أشقائه . وبعد وفاة والده انتقل الى هراة حيث أنفق البقية الباقية من عمره بعد أن خفّ صوت معاركه الحربية . وحكم شاه رخ هراة قرابة نصف قرن منذ عام ١٣٩٧ ، حتى إذا ما عاد إليها اصطحب بعض الفنانين والحرفيين الذين كان تيمور لنك قد نقلهم منها الى سمرقند ، فقد كان ذا شغف بالمخطوطات وكانت له مكتبة خاصة مالبثت أن ذاع صيتها في الآفاق واجتمع في مراسمه الملكية جمّ غفير من الخطّاطين



والمرقنين ومغلفى الكتب — كما قدمت — وكان الى جانب عنايته بالفن يُعنى بتنمية العلاقات الدبلوماسية والتجارية مع دول شرق آسيا ، وهذا مهّد للروابط الفنية مع الصين والهند وأواسط آسيا . وقد اختلفت شخصيته تماما عن شخصية أبيه فقد كان مولعا بالعلوم والفنون يربحهما مع التزامه الصارم بتعاليم الشريعة الإسلامية . وكان بجانب حفلات الشراب الماجنة التى أغرق فيها أقاربه ، بل لقد ذهب به الأمر الى حد جمع الخمر من دور هراة بما فيها دار ابنه «جوكى» وسكبها فى الطرقات . ودفعته هذه الصرامة الى تكليف المؤلفين بإصدار كتب بثناء ترتفع بمستوى المجتمع بدلا من كتب الشعر أو القصص . غير أنا لو ألقينا نظرة على المخطوطات الباقية من عهده لتبين لنا أنه لم ينجح النجاح كله فى اجتذاب خيرة الفنانين من مصورى الكتب سواء فى مكتبته بهراة أو فى غيرها ، ومع ذلك فقد كان يُظَلُّ برعايته رجال العلم وخاصة المؤرخين منهم مثل «عبد الرازق» و«حافظ أبرو» وغيرهما .

ولاشك أن الفرس كانوا يعدون التيموريين حكاما أجنبيا ، غير أن الثقافة الفارسية فى مستهل القرن الخامس عشر نجحت — كما قال جان أوبان بحق — فى تغيير ذوق الغزاة وإخضاعهم لمؤثراتهم ، وإن ظلت عاجزة عن النفاذ الى خلقهم وروحهم ، فلم يؤثر حبهم للفنون والآداب فى الحد من صراعهم على السلطة ولا فى بث الثقة المتبادلة بينهم . وقد عانى الفرس من بعض الجوانب تحت حكم التيموريين أكثر مما عانوا خلال حكم الإيلخانات إذ تركزت السلطة فى أيدي الأمراء بعد أن كانت فى أيدي وزراء من الفرس ، غير أن معظم هؤلاء الأمراء كانوا يزهدون بسلطتهم ويتمسكون بإبراز دورهم حكاما مثقفين . وكان كل من بايسنقر وإبراهيم — ولدى شاه رخ — مولعا بالأدب الفارسى ولعا عميقا ، وكان أخوهما الأكبر «أولوغ بك» أديبا واسع الثقافة ، وقد أعان على إنجاز عدد من الدراسات العلمية فى الهندسة والفلك والموسيقى ، كما كان بايسنقر نفسه خطاطا مجودا .











الفصل السادس  
المنهاج الروحى فى فارس  
منذ الفتح الإسلامى  
حتى القرن الخامس عشر



على الرغم مما كان للتشيّع في بلاد فارس من أنصار كثيرين منذ عهد مبكر فإن البلاد لم تغد للشيعنة خالصة . ولعل محاربة الدولتين الأموية والعباسية — في أيامهما الأولى — للشيعنة كان له أثره في صدّ التيار الشيعي وإيقاظ الأحقاد بين السنة والشيعنة ، ولقد ظلت الصدارة للمذهب السنّي حتى أوائل القرن العاشر الميلادي يوم أن قامت الدولة البويهية ذات الأصل الفارسي (٩٤٥ — ١٠٥٥م) وكانوا شيعة زيدية<sup>(٨١)</sup> فأخذت في تعزيز مركز الشيعة في بلاد فارس وفي كل ما امتد إليه نفوذها من بلاد الإسلام ، وكان هذا لاشك مبدأ حركة التركيز السياسي على التشيّع .

وقد تأثر المذهبان السنّي والشيعي منذ ذلك التاريخ بمجرّد وجزر في بلاد فارس وماحولها ، فكانت الدولة الغزنوية ( ٩٧٦ — ١١٦٠م) سنّية ناصرت المذهب السنّي في المنطقة المسماة بأفغانستان الآن ، ونشرته في بلاد الهند ، وكانت الدولة السجلوقية ( القرن ١٠ — ١٣م) سنّية هي الأخرى ، واستطاعت القضاء على الدولة البويهية وأبّلت في محاربة الصليبيين بلاء حسنا ، وبقيت الى أن قضى عليها المغول . وفي مقابل ذلك حاول فاطميو مصر أن ينشروا دعوتهم الاسماعيلية في بلاد فارس ، ونظموا تلك الحركات السرية التي قام على أمرها الباطنية والحشاشون (١٠٨٥ — ١٢٥٦ ) ، وكانت قلعة الموت الجبلية في الشمال الغربي من قزوين مبعث رعب في المشرق الإسلامي جميعه .

واشتدت حركة المد والجزر في القرون الثلاثة السابقة على قيام الدولة الصفوية ( القرن ١٥م ) ، فبعد سقوط قلعة الموت تفرّق الحشاشون في بلاد فارس ، وأخذوا ينشرون مذهبهم وأيديهم بعض الحكام ، وربما كان هذا تمهيدا لاعتناق المذهب الشيعي بعد ذلك رسميا على أيدي الصفويين ، وإن كان هؤلاء إثنا عشرية لايقرون ماقال به الاسماعيلية . وعارض تيمورلنك (١٤٠٥م) حركة الشيعة ، وكان أكثر ميلا الى المذهب السنّي لاعتبارات سياسية تكمن في أن أكثر معارضييه كانوا من الشيعة ، وانقسم أتباع تيمورلنك بعده بين شيعة وسنّيين ، وما إن قامت الدولة الصفوية ( ١٥ — ١٧٣٧م ) حتى أصبح المذهب الإثنا عشري الدين الرسمي للدولة . واختلط التصوف بالتشيّع بوجه عام ، وفي بلاد فارس بوجه خاص ، والراجح أن الفرس قد عرفوا كثيرا من عناصر التصوف الهندي ، وكما أن المانوية اتّسمت بطابع صوفي واضح نجد كبار مفكّري الفرس في الإسلام قد مزجوا التصوف بالفلسفة ، كابن سينا والغزالي والسهروردى وفريد الدين العطار ، وجلال الدين الرومي .

وإنّا لنجد قصة المعراج ترتبط ارتباطا وثيقا بالنزعة الروحية الصوفية السائدة في بلاد فارس حتى اليوم ، فقد أضيفوا على قصة المعراج تفسيراً صوفياً خالصاً وجعلوا المعراج الروحي طريق وصول المتصوفة الى الله ، كما فعل محيي الدين بن عربي [ القرن الثالث عشر ] الذي ذهب الى أن الصوفية ورثة النبي المتبعون لشرعه وسنته ، يصلون الى الحضرة الإلهية بدوام ذكر الله والتأمل في آيات القرآن ، محمولين على براق المحبة الإلهية الى المسجد الأقصى منبع النور والحق ، يتمهلون كما فعل النبي الى جانب حائطه ، حتى يرتشفوا من كأس المعرفة متطلعين إلى نعيم الجنة وعذاب النار ، ثم يطرقون أبواب السماء مجاهدين نفوسهم ويصلون الى شجرة المنتهى ، رمز الإيمان ينتجعون من ثمارها بالغين نهاية طريقهم حيث ترتفع عنهم الحجب وتنكشف لهم الأسرار<sup>(٨٢)</sup> .

ولقد اتخذ الصوفية على اختلاف مناحيهم من فكرة أفلاطون في النفس أساساً لوصفهم المعراج الروحي ، فالنفس عندهم كائن غريب عن هذا العالم هبط إليه من العالم العلوي وحلّ ضيفاً على البدن ، في عالم يحنّ أبداً الى الخلاص من قيوده واللحاق بعالمه الأصلي ، وأتى له العودة وقد تغلّل بأصفاة العالم المادى وشواغله إن لم يحطّم أغلاله ويسترد صفاء النفس الشبيهة بطائر سجين . ولذا حلا للصوفية أن يشبّهوا النفس بطائر هبط الى الأرض من عالم السماء وتحدّث عنه ابن سينا قائلاً :

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمنّع  
محجوبة عن كل مقلة ناظر وهى التى سمرت ولم تتبرقع

كذلك صوّر الشاعر الصوفي فريد الدين العطار في كتابه «منطق الطير» (١٢١٠م) النفوس البشرية في صورة الطير المنطلق في سرب عظيم برعامة الهذّذ محاولاً اجتياز الوديان السبعة التي يسميها العطار أودية الطلب والعشق والمعرفة والاستغناء والوحدة والحيرة والفناء ، سعياً الى «السيمرغ» ملك الطيور بجبل قاف المحيط بالعالم حيث تفنى في مليكها وتتوحد معه فتظفر بالخلود . والسيمرغ هو ملك الطيور الذى خلقت الطيور من ريشة واحدة سقطت منه وهو يخلق بالليل في سماء الصين . وأثناء الرحلة تهلك آلاف الطيور ولا يصل منهم غير ثلاثين الى حضرة السيمرغ ، وكلهم واهن الجسم مهيبض الجناح كسير القلب ، ماتكاد تمثل بين يديه حتى يهون عليها ماتكبدت من مشاق وتشق وأرواحها بنور إلهي<sup>(٨٣)</sup> ، وإذا بأشخاصها وقد ذابت في شخص مليكهم وإذا هم يشاهدون أنفسهم حين يتطلّعون إليه ويشاهدونه حين يتطلّعون إلى أنفسهم فتنتابهم الحيرة ويسألون ، فيقال لهم «إنكم في حضرة مرآة ، فمن جاءها لا يرى إلا نفسه . جثم سي مرغ [ ثلاثين طائراً ] فرأيت السيمرغ » . فالطير هى النفوس البشرية ، والسيمرغ هو الحق ، والأودية هى مقامات الطريق الصوفى . لم تقطع أودية حسية ولا طوت أرضاً مادية ، بل كان سفرها رحلة باطنية صرفة في أودية معنوية ، فإذا وصلت الى الوادى الأخير وقد صفت وتطهّرت وارتفعت عنها الحجب إذا هى مرآة صافية ينعكس على صفحتها جمال النور الإلهي ، وإذا هى تجد السيمرغ الذى هو طلبتها في ذاتها لا في شيء خارج عن ذاتها<sup>(٨٤)</sup> .



وهذه الأخيـلة الـتى يـترسّمها الشاعـر الفارـسى الصوفى هـى صـورة مـن الحـياة الدـينية فى فارس ، فكل خيال ليس غير صورة من صور النفس التى تتراءى له فى منامه . من أجل ذلك جاءت تلك الأخيـلة ممعنة فى الغموض إمعان الرؤى والأحلام تحتاج الى تأويل عميق ، وكان لايقوى على استخدامها إلا فحول الشعراء من الصوفية أيام ازدهار التصوّف فى تلك البلاد ، وهى كلها تدور حول خلاص الروح واندماجها فى ربّ الأرباب ، كل هذا فى أسلوب يغمره العشق ويغلب عليه التدلّه . ونرى من ذلك صورا عدّة لشعراء عدّة ، فمنهم من يصوّر الله وردة زاهية ساكنة فى مهب الريح تجذب العنـدليب إليها بنـضرتها فيفزع إليها من مكمنه ذهلا مترنّما ترنيمات حلوة<sup>(٨٥)</sup> . ومنهم من يصوّر الله جمالا ليس بعده جمال والمولّهون صرعى من حوله لايبيح لأحدهم أن يمسه يمينه إمعانا منه فى إثارة النشوة به . ومنهم من يمثّل المدلّه فى حبّ الله بطائر ينطلق فى الغسق صائحا مشدوها وهو يحوم حول زهرة متفتّحة فى المرج جماها من ذلك الجمال الرّبّانى ، وإذ لايمكك منها قربا ينطلق لسانه فى شروء الوهـان وكأنه يقول : هوّنى من كبريائك فما أكثر من هُنّ فى جمالك وإيناعك وقد تفتّحن بين يدى فى ذلك المرج .

لأعجب بعد هذا أن نرى هذه الحقبة تهتم بإخراج مثل هذه النسخة الفريدة لقصة المعراج مصوّرة بمثل هذا السخاء والجمال والإتقان والروعة . فقد كانت تغترف من نبع فلسفى ثرّ ، دافق بروحانية نابضة جوّابة فى وديان الصفاء ، ضالّة فى متاهات اللامحدود ، منفلّقة من روابط الجسد المادى ، محلّقة فى عوالم ماوراء الطبيعة حيث يشيع السحر والخيال والجمال ، وتحدث النفس بلغة الرؤى والأحلام .











الفصل السابع

قصّة المعراج



فى فناء البيت الحرام ، بين الركن والمقام وزمزم والحطيم ، استلقى حمزه بن عبد المطلب غير بعيد من ابن أخيه جعفر بن أبى طالب . وبين الاثنين اتخذ محمد صلى الله عليه وسلم مضجعه ، يكتنفه عمّه وابن عمّه . وفيما كان ثلاثهم فى سباتهم العميق طاف بهم جبريل وميكائيل واسرافيل . ويسأل جبريل : أيهم هو ؟ فيقول ميكائيل : ماتوسّطهم إلّا خيرهم ويعقب اسرافيل : وهل نحن آخذون إلّا خيرهم ؟



شهد الرسول ماكان من أمر ملائكة ربّه غير أن شهوده إياه لم يكن بعينه بل بقلبه ، فالرسل إن غفت عيونهم لم تغف قلوبهم . ويأخذ ملائكة السماء محمدا الى بئر زمزم حيث يشقّ جبريل صدره وينقيّه بماء زمزم ، ويأتى بطست من ذهب ملىء إيمانا وحكمة فيحشو بهما صدر الرسول ، ثم يطبقه فيعود كما كان دون أن يحسّ الرسول لذلك ألما ، أو يترك الشقّ فى صدره أثرا ، ثم يختم جبريل بخاتم النبوة بين كتفيه ، فإذا الرسول يحسّ برد الخاتم فى قلبه . ويحفّ الملائكة ثلاثهم بالرسول يقبلون رأسه وماين عينيه ويقولون له : مرحبا بضيف الله . إنك لو اطلعت على مايراد بك لقرّت بذلك عيناك .

وكان جبريل — قبل نزوله للقاء محمد — قد عبر فى ساحة الجنة ، بأربعة آلاف براق على جبهة كل منها اسم محمد ، وقد انزوى أحدها فى ركن مطأطأ الرأس تعلوه سيما الحزن وتفيض عيناه دمعا فسأله جبريل عن سرّ حزنه . فقال : منذ أربعين ألف عام واسم محمد ينساب فى نفسى ويملأنى توقا الى أن أكون ذاك البراق الذى يحمله حتى أنسيت طعامى وشرابى . ورأى جبريل فيما يخفق به قلب هذا البراق من عشق وتوق لهذه التبعة ما دعا الى اختياره والسعى به الى محمد .



وينجىء جبريل النبى بالبراق مسرجا ملجما ، وهو فوق الحمار ودون البغل ، وجهه وجه إنسان ، يكلّل رأسه تاج ، قوائمه قوائم الإبل ، وأظلافه أظلاف البقر ، وذنبه ذنبها ، وعيناه كأنهما كوكبان دريان وجناحاه فى فخذه ، وأذناه خفاقتان يطير فلا تصدّه فى طيرانه جبال ولا تعوقه بحار .



وإذا ارتقى جبلا طالت رجلاه ، وإذا انحدر إلى واد طالت يده ، وإذا صادف مستوى تساوت قوائمه كلها . ومن قبل كان لآبراهيم عليه السلام براق يحمله من الشام إلى مكة حين كان يتوق لرؤية ولده اسماعيل وأمه هاجر ، ثم يعود به من مكة إلى الشام في أقرب من لمح البصر .

ويُقبل الرسول كي يمتطى البراق ، فإذا البراق يضطرب بين يديه اضطراب سمكة احتوتها الشبكة ، لافزعا من بُعد ماسيقطع ، ولكن فرحا بما سيحمل ، فيمسح جبريل على معرفته ، وهو يقول : أخرى بك أن تخشع حياء فأنت بين يدي نصير الحق وسيد الخلق ، وماركبك من هو أكرم عند الله منه .

ويخشع البراق حيث هو ويستكين حياء ويسيل العرق على جانبيه ، ويتطامن ليتمكن الرسول من ظهره ، وينطلق في الرحلة حاملا الرسول ، وجبريل عن يمينه ممسكا بالركاب ، وميكائيل عن يساره أخذا بالزمام ، مخلفين وراءهم إسرافيل . ويمضي البراق إلى بيت المقدس ، عبر طريق صلي النبي خلاله صلوات خمسا في أماكن مختلفة ، ومادري مقامه منها إلا بعد أن ذكرها جبريل له .

وبعد أن صلي النبي في المكان الأول سأله جبريل : أتدري أين صليت ؟

قال : لا

قال : لقد صليت بطيبة المدينة .

وهكذا كانت الحال بين جبريل والرسول في الأماكن الأربعة الأخرى ، كلما بلغ الرسول مكانا صلي ، ويسأله جبريل عنه ثم يكشف له عنه آخر الأمر . ولقد كان ثاني تلك الأماكن مدين في غزة ، عند الشجرة التي جلس موسى يستظل بظلها بعد خروجه من مصر . وكان ثالثها طور سيناء حين كلم الله موسى ، وكان رابعها دار ماشطة ابنة فرعون ، وخامسها بيت لحم حيث ولد عيسى بن مريم .

ويقول الرسول يصف شيئا مما كان في رحلته تلك : وبينما أنا يُسرى بي سمعت من يناديني عن يميني : على رسلك يا محمد أسألك ، فمضيت ولم أتلبث . ثم سمعت من يناديني عن يساري بهذا النداء ، فمضيت ولم أعرج . ثم اعترضتني امرأة في أبهى حلّي الدنيا وقد مدّت يديها تسألني مثل ما سألتني من سبقاها ، فمضيت ولم أعرج ، إلى أن انتهيت إلى بيت المقدس حيث المسجد الأقصى ، فنزلت عن البراق وشدّته إلى حلقة هناك كان الأنبياء قبل يشدّونه إليها بخطام من حرير الجنة . وما إن فرغت من هذا حتى سمعت جبريل يعود بي إلى ما سمعته عن يميني مرة وعن يساري



أخرى ، ويقول لى : هذا الذى سمعته عن يمينك يناديك هو داعية اليهود ، ولو وقفت له لتهودت أمّك ، وهذا الذى سمعته عن يسارك هو داعية النصارى ولو وقفت له لتنصّرت أمّك . وتلك المرأة فى زينتها لم تكن غير الدنيا يبهرجها ، ولو وقفت لها لآثرت أمّك دنياها على آخرها .



وكان مما رأى الرسول فى مسراه بعض الأمثال التى كان يسأل جبريل عما تشير إليه وجبريل يجيب . فلقد رأى الرسول كأن جنيًا يلاحقه بجذوة من نار . ويسأل الرسول جبريل عن مغزى هذه ، فيخبره أنه الشيطان المسلط على الإنسان ، وتلك الجذوة شرّ الذى يلاحق به الإنسان ، ثم يقول جبريل للرسول : ألا أعلمك كلمات إذا استعدت بها خمدت جذوة ناره : قل أعوذ بوجه الله الكريم وبكلمات الله التّامّات التى لا يجاوزهن برّ ولا فاجر من شرّ ما ينزل من السماء ، ومن شرّ ما يعرج فيها ، ومن شرّ ما ذرأ فى الأرض ، ومن شرّ ما يخرج منها ، ومن طوارق الليل والنهار إلا طارقا يطرق بخير يارحمن .

ورأى الرسول قوما ما إن ينتهوا من حصد مازرعوا حتى يعود كما كان . ويسأل عنهم جبريل فيجيب جبريل : هذه هى حال المجاهدين فى سبيل الله ماأنفقوا من شيء فإن الله يخلفه ، ويضاعف لهم الحسنه سبعمئة ضعف .

وأحسّ الرسول عبق طيب فى مسراه فسأل عنه جبريل ، فأخبره أنه عبق ماشطة ابنه فرعون وبنها ، فلقد سقط من يدها مشطها مرة وهى تمشط ابنه فرعون فتناولته باسم الله لا باسم فرعون . عندها سألتها الإبنه : ألك ربّ غير أبى ؟ قالت : نعم . فقالت لها : أبيضرك فى شيء أن أنهى ذلك الى أبى ؟ فلم تأب عليها الذى أرادته . وأخبرت ابنة فرعون أباه ، ودعاها فرعون ليستوثق وسأها : أتتجهين الى ربّ غيرى ؟ قالت : أجل ، ربّى وربّك الله .

وكان للمرأة أبناء ثلاثة ، وكان أبوهم على خزانة فرعون ، وكان هذا الأب هو الآخر على دين امرأته . وجهد فرعون أن يثنى المرأة وزوجها عمّا يعبدان فلم يفلح ، فلوّح لهما بالقتل إن لم يفعلا ، فما لانا . وأمعن فى تخويفهما بأنه قاتل معهما أولادهما ، وكان أصغرهم رضيعا ، فلم يستكينا لتخويفه ، وكان كل ماطلباه منه أن يجعلهم جميعا فى جدث واحد . وأمر فرعون بقدر كبير من نحاس فأعدت ، ثم ملئت زيتا مغليًا ، وأخذ يلقيهم فيها الواحد بعد الآخر بادئا بالإبن الأكبر ثم الأوسط



حتى إذا ماجاء دور الرضيع ومدّت الأيدي لتنتزعه من حضن أمه ، وكاد هلع الأم يجعلها تستجيب لما طلبه فرعون منها ، فإذا الرضيع ينطلق لسانه ، وإذا هو يصرخ في وجه أمه : حذار أن تهني وتضعفي وترتدى عن الحق . فصمدت المرأة لنكاية فرعون بعد أن ردّها صوت رضيعها الى الحق الذى آمنت به .  
وكان هذا أول رضيع أنطقه الله .



ألقى الرسول في المسجد الأقصى حين بلغه الملائكة والأنبياء السابقين جاءوا للقاءه ، وأذن جبريل للصلاة فانتظموا جميعا صفوفًا يتطلعون الى من يؤمّهم ، وإذا جبريل يأخذ بيد الرسول ويقيمه في المحراب ليؤمّهم ، فصلّى بهم الرسول ركعتين ، ثم أخذ يثنى على الله قائلا : « الحمد لله الذى أرسلنى رحمة للعالمين وبشيرا ونذيرا للناس كافة ، وأنزل علىّ القرآن فيه تبيان لكل شيء ، وجعل أمتى خير أمة أخرجت للناس ، أمة وسطا ، هم الأوّلون والآخرون ، وشرح لى صدرى ، ووضع عني وزرى ، ورفع لى ذكرى وجعلنى أوّل خلقه وخاتم رسله » . ويعقب ابراهيم على هذا الثناء الذى ألهمه الله محمدا وجاء مغايرا لكل ثناء أثنى به غيره على الله من قبل ، قائلا للأنبياء من حوله : بهذا فضّل الله عليكم محمدا ، فهو إمامكم في الدنيا والآخرة .



ويحسّ الرسول مسّ العطش فيأتيه جبريل بإناء من خمر وإناء من لبن وإناء من ماء ، فيختار الرسول اللبن ، فيقول له جبريل : تلك الفطرة التى فطرك الله عليها أنت وأمتك الى يوم القيامة . ولو أنك مددت يدك الى الخمر لكُتبت الغواية على أمتك ولم يعمل بهديك إلا القليل ، ولو امتدت يدك الى الماء لقدّر لأمتك أن تغرق في بحار الضلالة والآثام .

ويقول جبريل : يا محمد هلا سألت ربّك أن يريك الحور العين ؟  
ويسأل الرسول ربّه : فيأمره ربّه أن يمضى الى يسار الصخرة فإذا هنالك نسوة جالسات فيطالعهن مسلّما ، فيرددن عليه السلام ، فيسألن : ترى من تكنّ ؟ فيجبنه : نحن خيرات حسان لرجال أبرار نفوا عن أرضهم فلم يلبثوا ، وأقاموا على البلاء وصبروا فلم يستكينوا ، فكتب الله لهم الخلود الى يوم الدين .



ويأخذ جبريل بيد النبي فيجلسه على الصخرة وإذا ثمة سلّم أبهى ما يكون روعة وجمالا يصعد في السماء مرتكزا على صخرة بيت المقدس ، أحد قائميه ياقوتة حمراء والآخر زبرجدة خضراء ومراقبه العشرة من درّ وياقوت . وتنتهي المرقاة السابعة بالعارج الى السماء السابعة ، والثامنة الى سدرة المنتهى حيث « الكرسي » والتاسعة الى السماوات العلا حيث « القلم » ، والعاشر الى « الرفرف » وما بين كل فلك وفلك خمسمائة عام .



وحين رقى النبي في السلم كانت كل مرقاة تهوى لموطىء قدمه ثم ترتفع به ، حتى إذا ما عادت إلى مكانها هوت إلى موطىء قدمه المرقاة التي فوقها . وهكذا الى أن انتهى صلى الله عليه وسلم الى الرفرف في غمضة عين ، والملائكة تحفّ به من الجانبين ، وجبريل يصحبه ويقول له : ارق يا محمد فإنك ضيف كريم قادم على رب كريم .

وما إن انتهى الى باب الحفظة — وهو باب من أبواب السماء الدنيا ، عليه ملك عظيم اسمه اسماعيل ، بين يديه سبعون ألف ملك ، مع كل ملك مائة ألف ، وهو الموكل إليه حفظ السماء الدنيا من الشياطين كي لا تسترق السمع — حتى طلب جبريل الى هذا الملك أن يفتح لهما بابها . ويسأله الملك عمّن معه ، فيخبره أنه محمد ، فيقول : أوقد أرسل ؟ فيقول جبريل نعم ، فيقول : مرحبا به وأهلا ، حيّاه الله من أخ ومن خليفة ، فنعم الأخ هو ، ونعم الخليفة ، ونعم الحلول . ويقول النبي ، رأيت هذه السماء الأولى طبقة من الفيروز ، بُعد ما بين طرفيها خمسمائة عام ، فيها ملائكة مررنا بهم لا يعلم عدّتهم إلا الله الواحد القهار ، خلقهم عجب ، فمنهم من وجهه بين كتفيه ومنهم من وجهه في صدره ، وألسنتهم جميعا تلهج بحمد الله<sup>(٨١)</sup> . ثم إذا نحن برجل سوى الخلق ، وكان على صورته يوم خلقه الله تعالى . وعن يمينه جمع كبير يبدو كأنه سواد لكثافته ، ثم باب يفوح منه ريح طيبة ، وعن يساره جمع كبير يبدو هو الآخر كسواد لكثافته ، ثم باب تنبعث منه ريح كريهة ، وكان كلّما نظر الى يمينه ضحك وكلّما نظر الى شماله بكى . وسلم عليه النبي فردّ عليه السلام وقال : مرحبا بالابن الصالح والنبي الصالح . ثم دعا له بخير وقال له : بشراك يا محمد فالخير فيك وفي أمّتك الى يوم القيامة .

وسأل محمد جبريل عنه فقال له : إنه أبوك آدم ، وهذا السواد عن يمينه أرواح أهل الجنة ، وأما الذي عن يساره فأرواح أهل النار ، والباب الذي الى يمينه باب الجنة ، والذي الى يساره باب



النار ، لهذا يستبشر كلُّما نظر الى يمينه فرأى من يدخل من ذريته الجنة ، ويأسى كلُّما نظر الى شماله فرأى من تصيبه منهم النار .

وبينا الرسول يُسرى به في السماء الدنيا إذا هو بديك أبيض الرأس والريش بياضا يُزرى بكل بياض ، يغطيه زغب أخضر خضرة تُزرى بكل خضرة ، قد امتدت رجلاه فنفلتا في مناكب الأرض السبعة ، قد تطامن برأسه تحت العرش . فإذا كان الليل نشر جناحيه اللذين يظلان المشرق والمغرب ، وخفق بهما مسبحا للملك القدوس الذي لا إله إلا هو الحى القيوم ، فتخفق دبكة الأرض بأجنحتها لخفقه ، وتسبح بتسبيحه ، ثم تصمت بصمته . ويسأل محمد جبريل عن هذا الديك فيخبره جبريل أنه ملك موكول إليه إحصاء ساعات الليل والنهار . ويقول النبي صلى الله عليه وسلم : فمازلت منذ رأيت هذا الديك أشوق ما أكون لأن أراه ثانية .



ويمر النبي صلى الله عليه وسلم بملك نصفه الأيمن من نار والأيسر من ثلج فلا النار تذيب الثلج ولا الثلج يطفىء النار ، وفي كل يد من يديه مسبحة ، وهو قائم يدعو بصوت جهير : يامولِّفا بين الثلج والنار ألف بين عبادك الأخيار والأشرار .

ويسأل محمد جبريل عنه ، فيقول جبريل : هذا ملك من ملائكة الله يدعى « عبيد » ، وقد وكل الله إليه السموات والأرضين ومن فيهن ، ولن تجد أشد إشفاقا على أهل الأرض منه ، فهو لا ينفك يدلِّهم منذ أن خلقه الله ، فإذا ماسَّبَح لله سبَّح له من في الأرض . ثم يرى النبي بحرا أبيض ، فيسأل جبريل عنه ، فيخبره أنه بحر الحياة .



ويرقى النبي الى السماء الثانية فإذا هي لؤلؤه بيضاء بُعد ما بين طرفيها خمسمائة عام . ومَرَّ بابن الخالة عيسى بن مريم ويحيى بن زكريا ، وكانا لا يختلفان شكلا فكلاهما كان سبط الشعر أبيض اللون مشربا حمرة ، ندى الوجه ربعة الجسم متوسط القامة قوى البنية . وكان من حولهما نفر من قومهما فسلم عليهما النبي فردا عليه السلام وقالوا له : مرحبا بالأخ الصالح والنبي الصالح ، ودعوا له بخير .



وما أن جاوزهما النبي حتى رأى بحرا أبيض على شاطئيه صفوف من الملائكة تربو على تلك التي رآها في السماء الأولى ، وهم دائبو التسبيح لا يفترون عن ذكر الله .



ويرقى الرسول الى السماء الثالثة فإذا هي طبقة من ياقوت أحمر ، وإذا فيها من الملائكة أضعاف من في السماوين الأولى والثانية . وكانت ثمة فرق تبلغ الثلاثين من المقرين منهم ، وبين يدي كل ملك منهم ثلاثون ألفا ، وإذا هم جميعا يحيون بلسان واحد .  
ويقول النبي : فلما جُزتهم مررت باثنين قد قسّم الحُسْن بينهما ، فسألت عنهما جبريل فقال : هذان يعقوب وأخوك يوسف . فسَلّمت عليهما فردّا علىّ السلام وقالا : مرحبا بالأخ الصالح والنبي الصالح . لقد صدقنا الله وعده ، فلقد سألناه أن نراك فاستجاب ، فله الحمد والشكر على ما حقق لنا من رؤية وجهك المبارك ، ولسوف يحبك الله تعالى الى كل مآنت سائله الليلة ، ثم دعوا له بخير .

ويقول الرسول : ثم مررت بعد انصرافي عنهما باثنين سألت عنهما جبريل فقال لي : أنهما داود وسليمان ، فسَلّمت عليهما فردّا علىّ التحية بأحسن منها وقالا لي : هنيئا لك يا محمد مأولاك الله من بركاته ، ولله الحمد أن أسعدنا برؤيتك فاذكركنا ولا تنسنا ، ودعوا له بالتوفيق .

وما إن جاوزهما الرسول حتى انتهى الى بحر فسيح عنده ملك مهيب مهول ، له مكان الرأس سبعون رأسا ، وحوله جمع من الملائكة غفير ، قد اتخذوا مقاعد على ساحل هذا البحر ، لاتسمع لهم في مقاعدهم تلك غير تسبيح الله وحمده .



ويرقى النبي صلى الله عليه وسلم الى السماء الرابعة فإذا هي من الفضة الخالصة بابها من نور ، ومغلاق الباب هو الآخر من نور ، وقد كتب عليه بحروف من نور : لا إله إلا الله محمد رسول الله . وحين دلف الرسول يتقدمه جبريل عبر هذا الباب لقياً موصائيل حارس الباب وبين يديه أربعمئة ألف ملك يسبحون بحمد ربهم العلى الأعلى خالق الظلام والنور والشمس والقمر .



وشهد الرسول مريم العذراء تخرج بين ستين ألف جوسق من زمرد أخضر كما شهد أم موسى وآسيا زوجة فرعون ، ولأولاهما سبعون ألف جوسق من اللؤلؤ الأبيض ، وللأخرى مثلها من المرجان الأحمر .

ثم جاز الرسول بملك موكل إليه أرزاق العباد يقسمها بينهم على وفق ما قسم الله لهم في حياتهم الدنيا .

ثم مرّ الرسول بملك على كرسى درجات كل ركن من أركانه سبعمائة ألف درجة من ذهب وفضة . وإلى يمين هذا الملك جمع من الملائكة لا يعلم عدّتهم إلا الله تعالى وكلّهم من نور ، عليهم ثياب خضر ، أنفاسهم عطرة وجرس أصواتهم يحلو في الآذان وقسمات وجوههم غاية في الحسن .

وإلى يسار هذا الملك جمع من الملائكة سود الوجوه عليهم ثياب سود ، أصواتهم منكرة ، يتصّبّبون عرقا ، تندلع ألسنتهم نارا لا تقوى عين على رؤيتها . وجسد هذا الملك القابع في كرسيه كله عيون في بريق الزهرة وعطارد ، وتنتشر من جانبيه أجنحة كثيرة ، يضم الدنيا بين ركبتيه ، وبين يديه لوح مكتوب بحروف من نور ، وهو مقبل عليه كئيبا لا يتطلع بمنة ولا يسرة ، تنتصب أمامه شجرة مورقة لا يعلم عدّة أوراقها غير الله وعلى كل ورقة منها اسم لمخلوق من البشر ، كما ينفسح أمامه حوض يلقي فيه يميناه مرة فيخرج شيئا يخصّ به ملائكة النور على يمينه ، ثم يلقي فيه يسراه أخرى فيخرج شيئا يخصّ ملائكة الظلام عن يساره .

ويقول الرسول : وحين رأيت هذا الملك خارت قواي وتملكني شيء من الفزع وسألت جبريل عنه وأنا أقول له : مارأيت ملكا أشد كآبة منه ، ثم ما بالك لم تسلم عليه ؟ فقال لي جبريل هذا عزرائيل ملك الموت الذى إليه قبض أرواح أهل الأرض جميعا ، وهو لهذا فى شغل متّصل وعمل لا ينقطع ، تفزع الوجوه لطلعته ، فهو مفرّق شمل الجماعات وهادم اللذات .

فيقول الرسول : يا جبريل وهل يراه كل من يقضى نحيبه ؟

فيقول جبريل : نعم .

ويقول الرسول : حسب ابن آدم ما هو ملاقيه من الموت .

فيقول جبريل : إن ما بعد الموت أشد هولا

ويسأل الرسول جبريل أن يدينه من ملك الموت ليسلم عليه .

ويتقدّم جبريل من ملك الموت وهو يقول له : هذا نبيّ الرحمة ونبيّ الساعة ورسول الله الى العرب .

يقول الرسول : فسلم علىّ ملك الموت مرحّبا وهو يقول : بشراك يا محمد ، إن الخير فيك وفى أمّتك الى يوم القيامة .



فيقول الرسول : أحمدہ سبحانہ وتعالیٰ علی ما أسبغ علی من نعمہ .  
ثم يسأل الرسول عن ذاك اللوح الذى بين يديه وما كتب فيه ، فيخبره ملك الموت بأنه اللوح المكتوب فيه آجال الخلق .

ويسأله الرسول عن أسماء من قبضت أرواحهم في سالف الدهر ، فيخبره ملك الموت بأن تلك الأسماء في لوح آخر خاص بأسماء من تنتهى آجالهم .  
ويسأله الرسول كيف له بقبض أرواح الخلق على انتشارهم براً وبحراً وشرقاً وغرباً وهو بمكانه لا يبرحه .

ويقول ملك الموت : أما رأيت الى الدنيا المضمومة بين ركبتيّ والخلق جميعاً بين عينيّ ، وأن يديّ لتبلغان بُعد ما بين المشرق والمغرب ، وأن لى من الأعوان عدد قطرات مياه السماء . فإذا ما حانت ساعة امرئ شخصت ببصرى إليه ، ويعرف التابع الذى هو أقرب إليه منىّ ، فيسرع الى قبض روحه .

وأحسن الرسول الأسى لحديث عزرائيل وأخذ يسأله وعزرائيل يجيب .

يقول الرسول : ماهذا الحوض ؟

ويجيب عزرائيل : هنا العالم أجمع من مبدئه الى منتهاه

ويقول الرسول : وما هذه الشجرة ؟

ويجيب عزرائيل : على ورقاتها أسماء الخلق ، لكل منهم ورقة قد سطر عليها مع اسمه حظّه في الوجود ، فإذا مامرض اصفرّت ، وإذا ما برىء عادت خضراء حتى إذا ما ودّع الحياة ذبلت ورقته وسقطت ، وعندها يُمحى اسمه من لوح الأحياء ليكتب في لوح الفناء . وإذا كان من السعداء تلقّفت روحه ملائكة اليمين وهم ملائكة الرحمة ، وإذا كان من الأشقياء تلقّفتها ملائكة الشمال وهم ملائكة النقمة .

ويقول الرسول : وكم عدد هؤلاء الملائكة ؟

فيجيب عزرائيل : علم ذلك عند الله ، وغاية علمى أتى كلّما قبضت روحاً وجدت الى جانبيّ ستمائة ألف من ملائكة الرحمة ومثلهم من ملائكة النقمة يرقبون صعود الروح الى بارئها ثم ينفضون فلا يشهدون روحاً غيرها ، بل يشهدوا آخرون في عدّتهم .

ويقول الرسول : هل لى أن أسألك لأمتى أن تخفف عنهم ؟ ويقول عزرائيل والله الذى اصطفاك وجعلك خاتم الأنبياء أنه تعالى ليوصيني بأمتك فى اليوم سبعين ألف مرة آناء الليل وأطراف النهار كى أرفق بهم فى قبض أرواحهم .



ويمرّ الرسول ببحر مياحه أنصع بياضا من الجليد فيسأل عنه جبريل فيجيبه بأن الله ممسكه حتى لا تنساب مياحه فتهلك السموات والأرض .

ويلقى الرسول إدريس الذي رفعه الله إليه مكانا عليا فيسلم عليه ويرحب به إدريس قائلا : مرحبا بالأخ الصالح والنبى الصالح ، ويدعو له بخير . وما إن فرغ الرسول من لقاء إدريس حتى يرى ملكا على صورة طائر قد حطّ على شاطئ نهر ، فيسأل الرسول عنه جبريل مبهورا بحسنه . ويجيب جبريل : هذا ملك أقامه الله هنا لحكمة أرادها بعباده . فإذا أتبع العبد تسبيحه بقوله الحمد لله خطا هذا الملك الى النهر فوقع فيه ، فإذا ما قال العبد سبحان الله بسط هذا الملك جناحيه ، فإذا ما أثلت العبد وقال : لاحول ولا قوة إلا بالله ، خرج هذا الملك من النهر فنفض عنه الماء ، فتساقط قطرات مقدارها سبعون ألف قطرة ، وإذا للعبد بكل قطرة ملك يستغفر للعبد الى يوم القيامة . ومن ذلك المكان الذى يخطو فيه الرسول رأى الشمس يربو حجمها على حجم الأرض مائة وستين مرة ، ويقدر عرضها بمسيرة ستين ألف سنة . ولقد خلق الله حين خلق الشمس سفينة من ذهب عليها عرش من ياقوت أحمر ، درجاته ثلاثمائة وستون درجة ، على كل درجة ألف ملك . وهذه السفينة التى تحمل الشمس يتناوب حملها مع كل يوم ثلاثمائة وستون ملكا يجوزون معا خضم السماء الرابعة من المشرق الى المغرب نهارا ، ثم من المغرب الى المشرق ليلا . وهكذا مع كل يوم ملائكة جدد الى يوم القيامة .



ويرقى محمد الى السماء الخامسة وهى من الذهب الخالص ، فإذا به يلقي فيها إسماعيل وإسحاق ولوطا وهارون . ويجد الرسول هارون عليه السلام وتكاد لحيته تضرب الى سرته من طولها وقد ابيض أحد شقيها بينما بقى الآخر أسود ، والتف حوله قوم من بنى اسرائيل يستمعون إليه وهو يقصّ عليهم أخبار الأمم الخالية محدّثا بلسان فصيح ، ويسلم عليه هارون قائلا : مرحبا بالأخ الصالح والنبى الصالح ويدعو له بخير .

ولما لم يكن الرسول يعرف هارون فإنه يسأل جبريل عنه فيقول جبريل : هذا هو الرجل المحبوب فى قومه هارون بن عمران .

ويعضى الرسول فى سبيله فيجد بحرا من نار فيسأل عنه جبريل ، فيقول جبريل : هذا بحر النار الذى سيتدفق فى الجحيم يوم البعث حيث يعذب الكافرون .



ويصعد الرسول الى السماء السادسة فإذا هي من لؤلؤ ، وإذا بحر على شطآنه ستون ألف فرقة من الملائكة يسبحون . ويمضي الرسول مجتازا السماء السادسة طبقة طبقة وإذا هو بالنبين فرادى وبالرسل تحيط بهم أممهم ، وإذا هو بسواد عظيم . ويسأل الرسول عنه جبريل فيقول له جبريل إنه موسى وقومه .

ويلقى الرسول موسى بن عمران فيجده كهلا فارعا أسمر كث الشعر غليظ ، فيسلم عليه الرسول ، فيرد موسى عليه السلام قائلا : مرحبا بالأخ الصالح والنبى الصالح ويدعو له بخير ، ثم يصل موسى حديثه لقومه فيقول وهو يشير الى الرسول : يزعم بدو اسرائيل أنى أكرم على الله من هذا بينما هو أكرم عند الله منى .

ويمضي الرسول عن موسى فإذا هو يبكى ويسأله جبريل عما يبكيه فيقول : أبكى لبحود أمتى لى وإيمان أمته به ، فإذا الداخلون من أمته الجنة يربون على من يدخلونها من أمتى . ويتقدم جبريل الرسول الى السماء السابعة ليؤذن حارسها بمقدمه ، وإذا تحت إمرة هذا الحارس سبعون فرقة من أشرف الملائكة ، وإذا هذه السماء من نور قد غصت بالملائكة ، فليس ثمة ركن إلا وفيه ملك<sup>(٨٧)</sup> .

ورأى الرسول رجلا مهيبا باسم الثغر قد جلس على كرسى من ذهب مسندا ظهره الى البيت المعمور . ويسأل الرسول جبريل عن هذا الجالس فيقول جبريل : هذا أبوك ابراهيم . ويسلم الرسول عليه ويرد عليه السلام ابراهيم ، ثم يرحب به قائلا : مرحبا بالابن الصالح والنبى الصالح ، ويدعو له بخير ثم يقول له : يا محمد أحمل الى أمتك منى السلام واخبرهم أن الجنة طيب ثراها ، عذب ماؤها ، وأن غرسها سبحانه الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر ولا حول ولا قوة إلا بالله .

وكان حول ابراهيم قوم جلوس بياض وجوههم من بياض القراطيس ، وقوم آخرون تشوب ألوانهم شوائب ، يرمون بأنفسهم فى نهر وإذا هم يخرجون منه خالصين من بعض ما يشوبهم ، ويفعلون ذلك ثانية وثالثة ، حتى تغدو ألوانهم فى بياض أصحابهم فيجيئون ويجلسون الى جوارهم .

ويسأل الرسول جبريل عن هؤلاء وهؤلاء ، وعن تلك الأنهار التى نزلوها . فيخبره جبريل أن هؤلاء الصافية ألوانهم من المؤمنين الذين لم يلبسوا إيمانهم بظلم ، وأما هؤلاء الذين شابتهم شوائب فهم الذين خلطوا عملا صالحا وآخر سيئا ثم تاب الله عليهم . وأما تلك الأنهار فأولها نهر رحمة الله وثانيها نهر نعمة الله ، وثالثها هو ذلك الشراب الطهور الذى سقاه إياهم الله .



ويستطرد جبريل قائلا للرسول : وهذا شأنك وشأن أمتك ، فأمتك شطران ، شطر عليه ثياب بيض كأنها القراطيس ، وشطر عليه ثياب غُبر مَخْطَطة مرقطة .  
ويصف الرسول البيت المعمور المقام فوق الكعبة فإذا سقط منه حجر سقط عليها فيقول : هو بيت من الياقوت الأحمر باباه من زمرد أخضر ، يتدلى من قَبْته عشرة آلاف مصباح من الذهب الأحمر المرصع ياقوتا وجواهر تشع إشعاعا يفوق إشعاع الشمس ، وعلى باب البيت منبر من ذهب تاجه من فضة يرتفع مسيرة خمسمائة عام . ومنذ أنشئ البيت المعمور حتى يوم القيامة يجيء سبعون ألف ملاك تحت العرش يتوضئون في بحر من النور ثم يرتدون ثيابا من نور يطوفون بالبيت كالحجاج المحرمين ، مرددين ليك ، ليك ، ليك . وبعد أداء المناسك يذهبون فلا يعودون ثانية الى يوم القيامة .



وماكاد جبريل يمسك بيد الرسول ويقدمه ليوم هذا الجمع الغفير من الملائكة حتى تنوق نفسه الى أن يرى أُمَّته قد اجتمعت إليه اجتماع هذا الجمع . وماقر هذا في خاطر الرسول حتى تجلّى له المتعالى يبشّره بأن أُمَّته ستجتمع كل يوم جمعة مع اجتماع ملائكة السموات في البيت المعمور حيث يؤذن لهم جبريل ويخطبهم إسرافيل ويؤمهم ميكائيل . كما بشّره ربّه بأن كلا من هؤلاء الملائكة الثلاثة جبريل وإسرافيل وميكائيل بعد أن ينتهوا من تلك الصلاة يخلع جبريل ثواب أذانه على المؤذنين من أمة محمد ، ويخلع اسرافيل ثواب خطبته على الخطباء من أمة محمد ، ويخلع ميكائيل ثواب إمامته على الأئمة من أمة محمد ، ويبشّره ربّه بأنه أكرم بأمة محمد من هؤلاء الملائكة فيما يفعلون ، وأنه غافر لهم ذنوبهم وأنه واقهم عذاب النار .

وتُعرض على الرسول آنية ثلاثة أحدها مُلئ خمرًا والآخر قد مُلئ لبنا والثالث قد مُلئ ماء ، فيختار اللبن ، ويستحسن جبريل ما فعل ويقول : تلك الفطرة التي عليها فطرك الله وفطر أمتك الى يوم القيامة .

ويعبر الرسول ببحر فسيح أسود ماكادت عيناه تقع عليه حتى خال نفسه في غمرة من ظلمات ، ورأى حوله جمعا غفيرا من الملائكة سأل عنه جبريل ، ولكن جبريل لم يكن يعلم من أمره شيئا . ولقد رأى الرسول على ساحل هذا البحر ملكا رأسه تمسّ العرش وقدماه في الأرض ، وإن فمه ليتسع لطبقات الأرض السبع . كما رأى ملكا يمتد امتداد الدنيا طولاً وله سبعون رأساً ، في كل رأس سبعون لسانا تلهج كلها بتسبيح الله . وإلى جوار هذا الملك ملك تتسع العين من عينيه لمياه البحار جمعاء .



كما رأى ملكا له عشرة آلاف جناح ينزل الى البحر ثم يخرج فينفض أجنحته فتغدو كل قطرة تسقط منها ملكا بأمر الله . وكان الى جوار هذا الملك ملك له رؤوس أربعة الأول رأس إنسان والثاني رأس أسد والثالث رأس طائر ميمون والرابع رأس ثور .

وانتهى الرسول الى « سدرة المنتهى » وهى شجرة نبق ، ثمارها فى حجم قلال هجر ، وأوراقها كآذان الفيلة شكلا ، وعلى كل ورقة استقر ملك يتطلع مرحبا بالضيف الكريم ، أصلها فى السماء السابعة وذوآبتها فى جوف الكرسي ، يسير الراكب فى ظل الغصن منها مائة عام ، يهبط إليها ماينزل من السماء فلا يعدو أصلها ، ويرقى إليها مايرتفع من أعمال العباد فلا يعدو ذوآبتها . ومن أصل تلك السدرة تجرى أنهار ماؤها غير آسن ، وأنهار من لبن لم يتغير طعمه ، وثمار تلك السدرة يغشها جراد من ذهب ، ومن تحتها ملائكة لايعلم عدتهم غير الله يقوم جبريل فى وسطهم . ويخرج من أسفلها نهران دنيويان هما النيل والفرات ، وآخران أخرويان هما الكوثر والسلسيل .

وينتهى جبريل بالرسول الى ظهر السماء السابعة ، فإذا نهر عظيم ينساب فوق حصي من الدّر . وثمة قصر مشيد ونخيام من اللؤلؤ والياقوت والزبرجد ، ويحوم على هذا النهر طير أخضر أطيب ما يكون فى مرأى العين . ويحدث الرسول جبريل عن طيب مرأى هذا الطير ، فيخبره جبريل أنه أطيب ما يكون أكلا . ثم يزيد جبريل محمدا علما بهذا النهر ويخبره أنه الكوثر الذى أعطاه الله إياه ، وإذا على شاطئيه قباب من درّ وآنية من ذهب وفضّة . ويضرب جبريل النهر بيده فينبثق من قاعه مسك عطر الأريج ، ويغترف الرسول شيئا من مائه بإناء من تلك الآنية ، فإذا ماؤه أصفى من اللبن بياضا وأحلى من العسل مذاقا .



ويطلب جبريل الى الرسول أن يمضى معه الى الجنة كى يريه ماأعدّ الله له فيها حتى يزداد فى الدنيا زهدا وفى الآخر رغبة ، فيمضيان معا فى سرعة الريح ، فإذا هما وسط دار عرضها السموات والأرض ، تراها ناصع ، وسماؤها صافية ، وجوها مطهر لايعلق به غبار ، نورها دائم لايصدر عن شمس ولاقمر ، ولاتعرف تعاقب الليل والنهار ، حصباؤها الدّر والمرجان وترابها المسك والزعفران وسقفها عرش الرحمن ، طعامها سائغ وشرابها لذيذ ، لايمسّ فيها أحد جوعا ولا ظمأ ، وليس ثمة ماتلفظه المعدة . عرق أجسام أهلها طيبة رائحته ، ولباسهم من حرير وديباج لايرث ولايبلى ، ولايعرف فيها لفح



حرّ ولا نفح برد ، حليّها الذهب ومساكنها وادعة ، قصورها سامقة ، وغرفها شامخة تشفّ عمّا في داخلها ، وفرشها من حرير بطائنه من ديباج وظهائره من حرير ، سرّرها منسّقه ووسائدها مهيأة ومساندها منتشرة . أنهارها جارية بعضها من خمر لذّة للشاربين وبعضها من عسل مصفّى ، تنساب تحت قصور الجنة وتنعرج بين أشجارها ، وما تخذ أرض الجنة خدّا . وأشجارها النبق الغضّ والتمر المرصوص والنخل والرمان ، وفيها كل ماتشهى الأعين وفاكهتها في كل حين . نساؤها الحور العين مقصورات في الخيام ، لم يطمثن إنس ولا جان ، خيّرات حسان كأنّهنّ الياقوت والمرجان . لو أطلّت إحداهن من السماء لأضاءت بها ، ولغلب ضوء وجهها ضوء الشمس والقمر . وصفهنّ بالحسن خالق الحسن فمن ذا يقدر أن يصف حسنهنّ ؟ واختارهن الله فأين منهنّ اختيار البشر ؟ يأخذ بعضهنّ بأيدي بعض ويتغنّين بأصوات لم تسمع الخلائق بأحسن منها ولا بمثلها : « ما أرضى نفوسنا فلا تسخط ، وما أمتع مقامنا فلا رحيل ، وما أخلدنا فلا فناء ، وما أنعم عيشنا فلا مذاق لبؤس ، وما أخيرنا حسنا لأزواج طابوا أصلا وكرما » ، يطوف عليهم ولدان مخلدون بأباريق وكعوس لا تنفد ، إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا .

وعلى باب الجنة ملك بهيّ الطلعة على كرسى من نور ، سلّم عليه النبي فردّ عليه السلام ونهض إجلالا له مرحّبا به ودعا له بخير . وسأل الرسول عنه جبريل فأخبره أنه رضوان خازن الجنة ، وبين يديه جند كثيرون هم ملائكة الرحمة .

وقد رأى الرسول مكتوبا على بابها بقلم القدرة « لا إله إلا الله محمد رسول الله ، الصدقة بعشرة أمثالها والقرض بثمانية عشر مثالا » .

ويسأل الرسول جبريل : ما بال القرض يفضل الصدقة ؟ فيقول جبريل : إن السائل يسأل وعنده شيء ، أما المقترض فلا يقترض إلا وليس بين يديه شيء .

ويسأل الرسول جبريل عمّا رآه في عليين فيخبره جبريل أنها سرادقات ربّ العزّة قد أحاطت بعرشه .

ثم يسأله عن ملائكة رآهم في البحر صفّا بعد صفّ كأنّهم بنيان مرصوص ، فيقول جبريل هؤلاء هم الروحانيون .

ثم يسأل الرسول جبريل عن ذلك الصّفّ الأعلى المحيط بالعرش فيقول جبريل : هم الكروبيون أشرف الملائكة ولا يبلغ ملك من غيرهم أن يرقى الى منزلتهم .

ويصوّر لنا الرسول أهل الجنة أنهم مُردّ في عمر عيسى عليه السلام ، وفي طول آدم ، وفي خلق يعقوب ، يستوى من مات فيهم في الدنيا رضيعا أو شيخا ، ولكل خيمة من ذهب سعتها ستون ذراعا .



كما يذكر لنا جماعات من الحوريات منهن الجالسات على الأرائك ، ومنهن الآخذات بعضهن بأيدي البعض والطيور من فوق رؤوسهن حاطات ومحومات ، ومنهن الممتطيات للإبل تحبّ بهن خبّا وهنّ جذلات . وكان ثمة قصر من حوله حدائق تضم حوريات يغدون فيه ويرحن ، فسألهن النبي عن هذا القصر فقلن له أنه لعمر . وكانت الرميضاء بينهن فسألها النبي عن شأنها فأخبرته بما كان من رحمة الله بها وإدخاله إيّاها الجنة .



وعرضت على الرسول النار ليعلم علمها وإذا على بابها ملك مهيب عابس ترجف القلوب منه خشية ، وتقشعر الأبدان منه هيبة . فتقدّم إليه النبيّ ثابت الجنان وسلّم عليه فردّ السلام . ويسأل الرسول عنه جبريل فيقول له : هذا مالك خازن النار ، من غضب الله خلّقه ، وأسلمت إليه ولاية جهنّم ، وما ابتسم لأحد إلّا لك . وهؤلاء الذين حوله هم جنده زبانية غلاظ شداد ، لا يعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يؤمرون .

ويطلب جبريل من مالك أن يرى النبيّ النار هامة لا دخان لها ولا لهب فيفعل ، ثم يطلب منه أن يضرّمها فيفعل . ويسأل النبيّ جبريل أن يطلب من مالك أن يريه طرفا من النار ، فإذا مالك يدلّع منها لسانا من لهب ينبعث منه دخان كثيف يملأ الآفاق ويسدّ الأرجاء ، وإذا ماراه النبيّ من ذلك تكاد ترهق له نفسه ، فيضمّه جبريل إليه .

ويصف لنا الرسول النار وهولها فإذا هي كما وصف مما لم تقع عليه عين ولم تسمع به أذن ولم يخطر على قلب إنسان ، هول مابعد هول وشدة مابعد شدة ، واسعة الأرجاء ، أرضها معتمة وسقفها ملفوحة بلهب النار ، أبوابها موصدة وجدرانها مصمتة ، وهي مكفّهرة من غضب الجبار ونقمته ، ولو ألقى فيها مافي الدنيا من حجارة وحديد لأتت عليها لساعتها ، وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين ، طعامهم فيها الضريع والزقوم والغسلين ، وشرابهم من حميم وقيح وصديد ، وثيابهم من نار ، وسراويلهم من قطران ، وحليّهم سلاسل في الأعناق ، وأغلال في الأيدي تضمّها الى الأعناق ، وخدمها زبانية غلاظ شداد بأيديهم مقامع من حديد ، وعمق جهنم مثل ما بين السماء والأرض . أمر الله الملائكة يوم خلقها بأن توقد عليها ألف عام فإذا بها جمرة حمراء ، ثم استحالت بيضاء بعد أن بقيت مشتعلة مائة ألف عام ، ثم غدت سوداء بعد أن ظلت مشتعلة مائة ألف عام



أخرى . وأما عن المؤمنين الذين يدخلون النار فتغلظ جلودهم وتكبر أسنانهم حتى تصبح كل سنّ في حجم جبل أُحُد . ويُسمع للكافرين بكاء متّصل تتخدّد له وجوههم ، وإذا هذه الأخاديد كأنها القنوات تمتلئ بالدموع ، وحين تجفّ دموعهم تأخذ دماؤهم في الانسياب .

ورأى الرسول قوما ترضخ رؤوسهم بالصخر ، وكلّما رُضخت عادت كما كانت من قبل ، فسأل الرسول عنهم جبريل فقال : هؤلاء الذين يتأقلون نوما عن الصلاة المفروضة . ورأى الرسول قوما على صدورهم وعلى أدبارهم رقاع ، وهم يسرحون سرح النعام يأكلون الضريع والزقوم . فسأل الرسول عنهم جبريل فقال : هؤلاء الذين لا يؤدّون صدقات أموالهم ، وما ظلمهم الله شيئا ولكن كانوا أنفسهم يظلمون .

ورأى الرسول قوما بين أيديهم لحم طيّب منضج ، ولحم كريه نيء ، يأكلون من الكريه النيء ويدعون الطيّب المنضج . فسأل عنهم جبريل فأخبره بأنهم الزناة ، يكون عند الرجل منهم امرأته وهي حلال فيتركها إلى ماهى حرام عليه .

ورأى الرسول قوما شفاههم أشبه بمشافر الإبل يلقمون الجمر بأفواههم فيخرج من أدبارهم ، فسأل عنهم جبريل فأخبره بأنهم أكلوا أموال اليتامى ظلما .

ورأى الرسول رجلا قد جمع حزمة من حطب لا يقوى على حملها ، ثم هو يزيد عليها . فسأل عنه جبريل فأخبره بأنه مثل للرجل يؤتمن على أمانات الناس فلا يؤديها ويطمع في غيرها . ورأى الرسول قوما يطعمون كرها مما يُقطع من جنوبهم ، فسأل عنهم جبريل فأخبره بأنهم الغمازون الهمّازون اللمازون .

ورأى الرسول خشبة في الطريق لا يمستّها ثوب إلا شقّته ولا شيء إلا أحرقتّه ، فسأل عنها جبريل فأخبره أنها مثل « لقاطعي الطريق » .

ورأى الرسول قوما تُقرض ألسنتهم وشفاههم بمقارض من حديد ، وكلّما قُرِضت عادت كما كانت . فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم الدّاعون إلى الفتنة ، يقولون مالا يفعلون .

ورأى جُحرا صغيرا قد خرج منه ثور عظيم ، ثم أخذ يحاول أن يعود من حيث كان فلم يقدر ، فسأل عنه جبريل فأخبره أنه الرجل يتكلّم بالكلمة الموبقة ثم هو لا يستطيع أن يرجع فيها . ورأى نساء قد علّقن من أثدائهن ، وأخريات قد نُكّسن فعُلّقن من أرجلهن ، وهن جميعا يجأرن ، فسأل عنهن جبريل فأخبره أنهن الزّانيات يقتلن أولادهن سفاحا .

ورأى نساء قد علّقن من شعورهن يخرج اللهب من أنوفهن ، فسأل عنهن جبريل فأخبره أنهن من لاهياء هن ، اللاتي يبدن زينتهن فيغرين بين الرجال .



ورأى نساء قد غُلَّت أيديهن وأرجلهن بينما تتكالب العقارب عليهن خمشا ونهشا وهنّ لا يستطعن لها منعا ، فسأل جبريل ، فأخبره أنهن اللاتي لا يقمن الصلاة ولا يتطهرن .  
ورأى نسوة قد غُلّقن من ألسنتهن وسط النار ، فسأل عنهن جبريل فأخبره أنهن المتطاولات على أزواجهن ، واللاتي يتركن بيوتهن من غير إذن أزواجهن .

ثم رأى الرسول رجلا ألسنتهم مدلاة ، ورؤوسهم رؤوس الخنازير ، وأرجلهم أرجل الحمير ، فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم شهداء الزور .  
ورأى قوما كلما قُتلوا عادوا أحياء والزبانية تنكل بهم ، وعرف أنهم تاركو فعل الخير في دنياهم .

ورأى المرائين قد غُلّقوا بالخطاطيف ، ورأى الذين كان غدوهم فيما يسخط الله ورواحهم فيما يوجب لعنته وقد بدت أيديهم كأذناب البقر .

ورأى قوما الأغلال في أعناقهم ومن خلفهم زبانية يصبّون في حلوقهم نارا ويصلونهم عذابا ، فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم معاقرو الخمر الذين خرجوا من دنياهم دون أن يقلعوا عن شربها .  
ورأى على باب جهنم صناديق مكدّسة ملأى بالحيات والعقارب تطلّ برؤوسها ثم تعود ، فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم المتغطرسون المتكبرون القساة القلوب قد بلوا بالحيات والعقارب .  
ورأى شجرة الزقوم أشواكها رماح وثمارها جان وسباع ، وعلم أنها مثل للذين يأمرون الناس بما لا يعلمون .

ورأى شيخا يدعوه إليه فأسرّ إليه جبريل أن يمضى في طريقه ولا يستمع له ، وأخبره أنه عدو الله إبليس وهو يجهد أن تميل إليه .

ورأى قوما أظافرهم من نحاس وهم يخمشون بها وجوههم وصدورهم ، فسأل عنهم جبريل فأخبره أنهم الآكلون للحوم الناس الواقعون في أعراضهم .

ورأى فتاة جميلة وقد حسرت عن ذراعيها وأرسلت شعرها وأثقلتها الحلّى وهى تسأله أن ينظر إليه لتستوضحه أمورا . فسأل عنها جبريل فأخبره أنها الدنيا ، ولو أنه استجاب لها لاختارت أمته الدنيا على الآخرة .

ورأى عجوزا على قارعة الطريق تسأله هى الأخرى مثلما سألت سابقتها فلم يستجب لها وسأل عنها جبريل فعلم أنها الدنيا فى هرمها ولم يبق من سنى الدنيا إلا قدر مابقى من عمر هذه العجوز .

وبعدها سأل جبريل مالكا خازن النار أن يغلق عليها بابها وعرج بالنبي الى ذروة السدرة فى جوف الكرسي حيث الفلك الثامن ، فرأى حول السدرة جرادا من ذهب ، ثم إذا هى تستحيل الى



صورة أخرى لايلم بها وصف ولايلغها خيال مما يزيغ معه البصر ويضطرب الفؤاد ، ولكن الرسول كان ثابت الجنان ساكن الجأش يشاهد ويستمع .

ولقد رأى النبي للمرة الثانية جبريل على صورته التي تُخلق عليها ، وقد غشتها التجليات الربانية ، فما فزع الرسول هذه المرة فزعته الأولى . رأى الرسول كتفى جبريل منبسطين ، كتف انتهى الى المشرق ، وكتف انتهى الى المغرب ، وقد تدلت من كل كتف أجنحة ستائة لها وهج كوهج الياقوت والدر وغيرهما مما علمه عند الله .

وتلقى الرسول هذا بجنان ثابت وفؤاد وادع ، وبقي بصره عالقا بجبريل والسدرة الى أن قبض جبريل جناحيه وعاد كما كان .

وعند هذا المكان تخلف جبريل عن الرسول تاركا إياه يتقدم وحده ، فقال له الرسول أفي مثل هذا المكان يترك الخليل خليله ؟

ويقول له جبريل : وما منّا إلا له مقام معلوم . وهذا مقامى لو جاوزته احترقت . ولقد دعاك الله إليه حيث مقام القرى فاذهب في حفظ الله .

ويقول محمد لجبريل : ألك حاجة الى ربّى ؟

فيضمّه جبريل الى صدره في غبطة ويقول له : يا محمد سل ربك أن يأذن لى في بسط جناحي على الصراط حتى تعبر عليه أمتك يوم القيامة .

ثم قبل جبريل النبي بين عينيه وزجّه في بحار من نور . وخاض الرسول وحده مجاز النور الى المرقاة التاسعة حيث المستوى والفلك التاسع وهو فلك « القلم » . ويسمع النبي صرير الأقلام وهى تجرى بأقدار الخلق يمسك بها كتبة كرام بررة ، يدوّنون ماينقلونه من أم الكتاب ، وهو اللوح المحفوظ ، الذى كُتب قبل خلق الوجود بآلاف السنين ، والذى يضم ماكتب على البشر من خير أو شر .



ثم يصعد الرسول الى المرقاة العاشرة وهى « الرفرف » حيث يطالع ربّه ويناجيه ، فيرى رجلا قد لفّه نور العرش فيسأل : أملك هو ؟ فيقال : لا ، فيقول : ومن يكون ؟ فيقال : هذا مثل للرجل ظل دنياه لسانه رطب بذكر الله ، وقلبه مقترن بالمساجد ، ماجرّ على والديه سبّا ولا أثار لعنا . وينفذ الرسول فى الحجب فينقطع عنه كل حسّ ملك وإنس ، فإذا هو يستوحش شيئا ما ، وعندها يسمع مايشبه جرس أبى بكر .



وفيما هو يفكر في ذلك ويقول في نفسه : هل قُدر لأبي بكر أن يسبقني الى هذا المكان ، إذا هو بصوت من الملائكة الأعلى يناديه : لا يا محمد أنت في مقام القرى وهذا المكان لا يبلغه أبو بكر ولا غيره ، وإنما انتهى إليك هنا صوته لتأنس به في وحشتك .

ويقول الرسول : وسألني ربي فلم أحر جوابا ، وإذا أنا أحسن رثنا على كتفي أجد له بردا في قلبي ويذهب عني روعي ، وإذا أنا أعى علم الأولين وعلم الآخرين ، وإذا أنا أسمع صوت الرب يناديني : أين تلك الحاجة التي حملك إليها جبريل ؟  
فيقول محمد : اللهم أنت بها أعلم .

فيقول الرب : لقد استجبت له .

ويأنس الرسول بمكان القرى هذا ويمضي حتى ينتهي الى حيث يطالع ربه ويناجيه وماكاد ربه يتجلى له حتى خرّ ساجدا تحت العرش ، وإذا هو يسمع حديث ربه لا يصحبه جرس ولا يصوره حرف ، وإذا هو يعي نداء ربه له : فيقول : « لبيك ربي لبيك » فيسمع : « ارفع رأسك وسل تُجب » ويرفع الرسول رأسه سائلا : يارب يديك خلقت آدم ، ومن روحك نفخت فيه وأمرت ملائكتك فسجدوا له ، وخليلا اتخذت ابراهيم وموسى كلمته تكليما ، وإدريس رفعته مكانا عليا ، وداود أنزلت عليه زبورا ، وغفرت له ذنبه ، وألنت له الحديد وسخرت له الجبال ، وسليمان أعطيته ملكا عظيما لا ينبغي لأحد من بعده ، وسخرت له الجن والشياطين والطير والريخ ، وعيسى خلقتة من كلمتك وعلمته التوراة والإنجيل وجعلته يبرئ الأكمه والأبرص ويحيي الموتى ، وأعدته وأمه من الشيطان الرجيم .

فيقول تعالى : يا محمد إن كنت قد خلقت آدم بيدي ونفخت فيه روحي فمن طين خلقتة ولقد خلقتك من نور وجهي . وإن كنت اتخذت من ابراهيم نخليل فقد اتخذتك حبيبا . وإن كنت كلمت موسى تكليما فقد كان كلامي إياه من وراء حجاب على طور سيناء ، ولقد كلمتك وأنت منى في مكان القرى وموقف التجلي بيني وبينك . وإن كنت رفعت إدريس مكانا عليا ، فلقد كان رفعي إياه الى السماء الرابعة ولقد رفعتك الى مالم أرفع إليه أحد قبلك . وإن كنت أعطيت سليمان ملكا عظيما لا ينبغي لأحد من بعده فقد جعلت رقعة الأرض لك مسجدا وترابها طهورا . وإن كنت قد أعطيت داود زبورا وغفرت له ذنبه ، فقد أعطيتك القرآن العظيم ، وغفرت لك ماتقدم من ذنب وما تأخر . ولقد أرسلتك للناس كافة بشيرا ونذيرا ، وشرحت لك صدرك ووضعت عنك وزرك الذي أثقل ظهرك ورفعت لك ذكرك فلا أذكر إلا ذكرت معي ، وجعلت أمتك خير أمة أخرجت للناس ، أمة وسطا ، هم الأولون وهم الآخرون ، قوم قلوبهم أناجيلهم ، وجعلتك أول النبيين خلقا وآخرهم



بعثا ، وأنت أول من يُقضى له يوم القيامة . وأعطيتك سبعا من المثاني لم يُعطها نبي قبلك ، وأعطيتك الكوثر والمقام المحمود ، لك الشفاعة العظمى ، والغنائم التي أحلت لك وما أحلت لنبي قبلك ، ولك أسهم ثمانية الإسلام والهجرة والجهاد والصدقة والزكاة وصوم رمضان والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . ولقد فرضت عليك وعلى أمّتك يوم خلقت السموات والأرض خمسين صلاة في اليوم والليلة فعليك وعلى أمّتك أدائها .

وبعد أن ناجى الرسول ربّه هبط الى أعالي السدرة حيث كان قد ودّع جبريل فلقبه ثانيا ، وأخذ بيده هابطا ، فلقيا ابراهيم ثم لقيا موسى فسلم عليه الرسول فردّ عليه ثم قال له . بأى شيء أمرت ؟

فقال : أمرت بخمسين صلاة كل يوم .

فقال موسى : إن أمّتك لاتقوى على خمسين صلاة ، ولقد خبرت الناس قبلك ، وعانيت المعاناة كلها مع بنى اسرائيل فلم أجد عندهم القدرة على مثل ذلك ، فسل ربّك أن يخفّف عنك وعن أمّتك .

فرجع الرسول الى ربّه فوضع عنه عشرة ، وعاد الى موسى فأخبره بما كان ، فحضّنه على أن يرجع الى ربّه يسأله التخفيف . ومازال ذلك شأنه بين ربّه وموسى حتى انتهت الصلوات الى خمس . ولكن موسى لم يرض ذلك لمحمد وأمه ، وسأله العودة الى ربّه يسأله التخفيف . ومنع محمدا حياؤه فلم يعد ورضى بما انتهى إليه ، وسمع صوت السماء تجيز ماكان وتطريه ثم تابع الرسول هبوطه ، وفي كل منزلة كان يمرّ على ملاّ من الملائكة فيسلم عليهم فيردّون عليه ويرحبون به ويدعون له بخير ، حتى إذا ماخلص من السماء الدنيا ونظر الى مادونه إذا هو بوهج عظيم فسأل عنه جبريل فقال : هذه الشياطين يتراءون لبنى آدم وهم بمعزل عن ملكوت السموات والأرض ، ولو لم يفعل الشياطين ذلك لرأى البشر عجبا .



وحمله جبريل على جناحيه الى جبل قاف الذى يدور بالأرض فوجده زرجلة زرقاء زرقة السماء من زرقته . وكانت ثمة مدينتان على جبل قاف إحداهما الى المشرق وهى جابلص والأخرى الى المغرب وهى جابلق ، ولكل منهما ألف باب ، بين كل باب والذى يليه غلوة [ مائة فرسخ ] وبيوت



المدينتين متماثلة ، ومساجدهما بعيدة عن الدور ، ومقابرهما مجاورة لأبواب البيوت .  
ويسأل الرسول عن هذه الشعوب جبريل .

فيقول : هم قوم من أمة موسى .  
ويصيح جبريل بهم يذكرهم أن الوافد عليهم هو محمد ، فيضجون جميعا بالحمد لله لرؤيتهم وجهه ،  
وإذا هم جميعا يسلمون . وحين يسألون عن سر تماثل بيوتهم يجيبون بأن السر هو اختفاء الغيرة  
بينهم .

وحين يسألون عن بُعد المساجد ، يجيبون بأنها الرغبة في الإشارة الى أن الجزاء سيكون في  
الآخرة ، كما كان وضعهم المقابر الى جانب البيوت تذكيرا بالموت حتى لا ينسونه . ثم أخبروا الرسول  
بأنهم قوم لا يفسحون للحقد مكانا في قلوبهم ، فلا هم يضمرون لأحد شرا ، ولا هم يغتابون أحدا ،  
وأنهم يوقرون الآباء والأمهات .

ويسألون الرسول إرشادهم الى ما يهديهم سواء السبيل فيقول لهم : لتعش قلوبكم على خشية  
الله ، ولتحذروا الكبر ، ولتتبعوا ماسن من الشرائع .



ويهبط الرسول الى الصخرة المباركة وإذا إسرافيل يتلقاه ، فينزل عن المعراج ممتلىء القلب فرحا  
بما لقي في السموات من حفاوة وتكريم . ثم يركب البراق وجبريل عن يمينه آخذا بالركاب ، وميكائيل  
عن يساره آخذا بالزمام ، وينطلق البراق حتى يهوى عند مكة المكرمة ، بعد أن يشهد في مسراه قوافل  
ثلاثا في طريقها الى مكة من الشام محملة بتجارة لقريش أولاها قافلة بنى مخزوم ، وكانوا قد ضلوا أثر  
ناقة لهم شردت فانتشروا في طلبها فحيّاهم النبي وأخبرهم بمكانها بوادي النخل ، ولقد قرّ في آذانهم  
صوت الرسول وتنسموا رائحته . وانتهى الرسول الى رحالهم فوجد قدحا من ماء فشربه ووضع القدح  
مكانه . وقد وجد القوم ناقته الضالة بوادي النخل حيث سمعوا عن الرسول ووجدوا القدح مكانه  
فارغا فعلموا أن ثمة ظمآن شربه . وثانية القوافل قافلة الجمل الأحمر المحمل بغرارتين إحداهما سوداء  
والأخرى بيضاء . وحين كان الرسول بحذاء تلك القافلة نفرت الإبل فزعا مما غشيها من نور وكبا  
الجمل الأحمر . وثالثة القوافل قافلة التنعيم وفيها جمل أورك عليه مسح أسود وغرارتان سوداوان .



وبلغ الرسول زمزم فإذا اسرافيل في لقائه ، فنزل الرسول عن البراق وحمله الملائكة حتى أضجعوه حيث كان بين عمّه وابن عمّه اللذين لم يحسّا مما جرى شيئاً ، وكان المضجع لا يزال يشعّ دفئاً وكأنّه لم يتركه إلا منذ لحظة قليلة لا تعدّ بين اللحظات شيئاً . وانصرف عنه الملائكة فأوحى إليه ربّه أن يقصّ على قومه ما كان وأنه سوف يجد منهم المؤمن المصدّق كما سوف يجد منهم الكافر المكذب ، وأمر بأن يصبر للمكذّبين وألا يداخله زهو ولا خيلاء .









الفصل الثامن

المعراج والكوميديا الإلهية



وهذه القصة ، قصة المعراج بما تضم من مشاهد فيها جنات حافلات بألوان النعيم ، وجحيم يتمثل فيه أبشع ألوان العذاب ، وسماوات فسيحات وصراط ممتد بين الجنة والنار ، هذه القصة أثارت في أوروبا منذ أكثر من خمسين عاما جدلا فكريا حول ماكان لها من أثر في الغرب حين ألقى المستشرق الإسباني « دون ميغيل آسين پلاثيوز » محاضرة قارن فيها بين المعراج والكوميديا الإلهية لدانتى ، ورأى تأثر دانتى بقصة المعراج ذاهبا الى أن دانتى قد يكون استقى المفهوم الإسلامى عن الحياة الآخرة من أستاذه « برونيتو لاتينى » الذى كان سفيرا لدى بلاط ألفونسو الحكيم فى قشتالة عام ١٢٦٠ م . كما أشاد فى كتابه عن ابن عرى : « بما يدين به دانتى أليجييرى لمحبي الدين بن عرى أو على الأقل للصوفية التابعين لمدرسته ، فقد استفاد من أوصافه للآخرة واستوحاها فنيا فى قصيدته الخالدة « الكوميديا الإلهية » . فالواقع إن الشاعر الفلورنسى استطاع أن يجد فى مؤلفات ابن عرى ، وفى « الفتوحات » على وجه التخصيص ، الإطار العام لقصيدته ، أعنى التخيل الشعرى لرحلة مليئة بالأسرار إلى مناطق الآخرة وماتنطوى عليه من معان رمزية ، كما وجد فيها المستويات الهندسية لبناء الجحيم والفردوس ، واللمحات العامة التى تزين مناظر هذه الدراما السامية ، والتصوير العينى المجسم لحياة الأبرار السعيدة المجيدة والرؤيا الطوباوية للنور الإلهى ومايصاحبها من وجد وتجل . إنه لايمحق لنا أن ننكر فضل هذا المفكر الشاعر الإسباني المسلم ، أعنى ابن عرى ، على العمل العبرى الذى قام به دانتى فى قصيدته الخالدة التى بلغ بها غاية المجد <sup>(٨٨)</sup> » .

على أن هذا رأى لم يلبث أن أثار عاصفة من النقد مرتكزة على استلهاهم دانتى لمصادر غير إسلامية ، وعلى عدم معرفة دانتى للغة العربية معرفة تمكنه من الغوص فى أعماقها لتذوق الأدب والفكر العربيين وخاصة كتابات أبى العلاء المعرى ومحبي الدين بن عرى ، غير أن الباحث الإسباني خوسيه مونيوت سندينو عثر فى عام ١٩٤٩ على مخطوطات ثلاث أحدها بالقشتالية [ الإسبانية ] والثانى بالفرنسية والثالث باللاتينية ، وهى ترجمة لقصة المعراج الإسلامية ، وكان الملك ألفونسو الحكيم قد طلب الى العالم الطبيب اليهودى ابراهيم ترجمة المعراج الى الإسبانية عام ١٢٦٤ ، ثم عهد إلى الكاتب الإيطالى الراهب بوناقتورا داسيينا بترجمة النص الإسباني <sup>(٨٩)</sup> الى اللغتين الفرنسية واللاتينية ، وهما المخطوطان المحفوظان بأكسفورد وباريس ، وثمة نسخة للترجمة اللاتينية بالفاتيكان . وقد نشرت النصوص الثلاثة فى مدريد عام ١٩٤٩ تحت عنوان « معراج محمد » <sup>(٩٠)</sup> ، كما نشر المستشرق الإيطالى

إنريكو تشيرولى فى نفس العام ترجمة إيطالية للتصين اللاتينى والفرنسى تحت عنوان « الأصول العربية للكوميديا الإلهية »<sup>(٩١)</sup> .

وقد ذهب المستشرق فرنسيسكو جبريللى الى أن نشر ألفونسو الحكيم لقصة المعراج فى ثلاثة نصوص بلغات ثلاث يكشف عن حرص ألفونسو على تزويد الغرب المسيحى بهذا الجزء الفذ من التراث الإسلامى دون تعليق أو محاولة لتقريبه من المفاهيم المسيحية<sup>(٩٢)</sup> .

وكان كشف هذه الترجمات الثلاث سندا جديداً لمؤيدى وجهة نظر بلاثيوز . فقد أيد تشيرولى بلاثيوز فى أن دانتي قد أخذ بعض المعارف الإسلامية عن برونيتو لاتينى ، بل ذهب الى أن من المحتمل أن يكون دانتي قد اطلع على ترجمة قصة المعراج التى أوصى ألفونسو الحكيم بترجمتها فترجمت الى هذه اللغات الثلاث المذكورة . ومع ذلك فهو يرى أن المعراج لا يعدو كونه كتاباً أهم دانتي قصيدته ، وأن إلمام دانتي بنص المعراج لا يكفى فى ذاته لتفسير إبداعه لهذا العمل الخلاق والروحانية الفيّاضة والشاعرية الكامنة فى الكوميديا الإلهية . فمما لاشك فيه أن دانتي كان أحد كبار المثقفين فى عصره ، وأنه كان مهتماً بالثقافة الرفيعة ، وأنه كان على دراية بالمفاهيم الفلسفية والأخلاقية والدينية الإسلامية ، وأنه كان مطلعاً على أعمال ابن سينا وفلسفته الإشراقية<sup>(٩٣)</sup> ، وهى تلك التجليات النورانية التى تمكن العبد من أن يرقى الى مراتب عليا عبر معراج صوفى ، ذلك أن التجليات النورانية تضيء القلب والروح ، ومن ثم يُكشف عن النفس الإنسانية الحجاب فترى مالا تراه العين . وهنا يتجلى فى الكوميديا تأثير فكر ابن عربى فى مراتب المعراج الصوفى حيث ترقى النفس من عالم الشهوات [ المرموز إليه بالجهنم ] الى عالم الروح الخالص [ المرموز إليه بالنعيم ] ، أو هو إحياء النفس بالإيمان الخالص والفضائل الدينية الحاصلين عن طريق المجاهدة<sup>(٩٤)</sup> .

يقول تشيرولى : « إذا ما قارنا بين المعراج والكوميديا تكشفنا أن الرؤيا الإسلامية للعالم الآخر قد ألهبت حماسة دانتي على تأليف قصيدة مسيحية عن الرحلة الى العالم الآخر تفوق بإيمانها الحق وفتنها الرفيع كل الخيال الذى صور الجنة والنار فى الرؤيا الإسلامية بقدر ما كانت رغبة دانتي عارمة فى تخليد محبوبته بياتريتشى التى أحبها حباً سما به الى الروحانية فألهمته مالم يكتبه أحد عن أنثى قبلها ، وهى التى منحته دون أن تدري الصوت الذى تغنى به ، وصعدت به الى عالم علوى حيث تسلمت بعد فرجيل مهمة القيام بدور الدليل المرشد الذى قام به الملاك جبريل مع النبى محمد ( ص ) ، فكما كان الرسول يسأل عن كل ما يقع عليه بصره فيجيبه جبريل ، كذلك كان دانتي يسأل ويجيبه فرجيل فى الجحيم والمطهر ، ثم بياتريتشى فى الفردوس . بل إن مسلك جبريل مع النبى حين هدأ من روعه ساعة شاهد بشاعة الجحيم نجده فى سلوك فرجيل حين شدّ من عزم دانتي عند مشاهدته الجحيم ورأى منقوشاً عليها : « أيها الوردون تجردوا من كل أمل » .



ومثلما قسّمت قصة المعراج الأفلاك السماوية كما جاء في التنزيل الحكيم الى سبع سموات متّخذة رموز الأحجار الكريمة ومتنوّعة في تدرّجها الصاعد حتى النورانية التامة ، قسّمها دانتي في الكوميديا الإلهية الى تسع سموات يعلوها عرش الله . كذلك اقتبس دانتي من التراث الإسلامى ومن قصة المعراج على وجه التحديد فكرة تصنيف الملائكة فى السموات المختلفة ، وتصنيف المذنبين درجات فى مختلف طبقات الجحيم وفق ما ارتكبه من آثام ، كما استعار فكرة الارتقاء السريع من سماء الى سماء أخرى كلمح الخاطر أو انطلاق السهم من القوس من فكرة عروج الرسول من فُلك الى فُلك فى غمضة عين<sup>(٩٥)</sup> . ولعل دانتي قد استوحى المعراج الذهبى المرفوع الى العلياء من سلّم يعقوب فى سفر التكوين أو من معراج النبی محمد ( ص ) أو من المعراج الروحى عند محيى الدين بن عربى .

فالعروج الى السماء الذى كان معجزة من معجزات الرسول ( ص ) له نظائر ، وهذا مثل ماكان من أمر يعقوب ورحلته . تقول التوراة فى سفر التكوين : « فبينما كان يستريح ذات ليلة بعد الغروب ، رأى كما لو كان حلما ، سلّما تستند قاعدته على الأرض ويصل أعلاه الى السماء ، والملائكة يصعدون إليه ويهبطون . ومن أعلى عليّين يخاطب الله يعقوب واعداء إياه أن يحميه ويبارك خلوده » . وهذا السلّم الذى هو الوصلة بين عالم المادة وعالم الروح يتردّد ذكره فى قصة المعراج ، إذ تصوّر محمدا وهو يرقى درجات سلّم نورانى يسمو من قبة الصخرة الى السماء . أما المطهر فى الكوميديا الإلهية فهو المقابل للصراف والأعراف والبرزخ والجسر والصور والقنطرة وغير ذلك مما جاء بتراث الإسلام .

وكذا نجد مثيلا لهذا الملاك الجليل ذى الجناحين الذى أخذ بيد الرسول ليرقى به الى السماء فى العديد من الحوليات الأسبوية فيما بعد ، ولاسيما النصوص الشامانية<sup>(٩٦)</sup> التى كان فيها العروج طيارانا والذى يمثل قوة خارقة للطبيعة يُرمز لها بطائر هائل . كذلك كان ثمة اعتقاد فى الخيل ساد الشعوب التركية والمغولية ، إذ كانوا يعزّون الى الخيل قدرة على التحليق فى السماء . ومن هذا ما عرّى الى الشامان الأكبر لجنكيز خان فى القرن الثالث عشر من أنه رقى الى السماء ممتطيا جوادا أشهب . ومن المحتمل أن يكون ديك المعراج الملائكى الدائم التسييح باسم الله هو الأصل الذى أخذ عنه دانتي نسر چوپتر . على أنى أرى أن ماذهب إليه تشيرولى من تصوّره وجود علاقة بين النسر رمز امبراطورية الرومان الوارد فى النشيد الثامن عشر والتاسع عشر من « الفردوس » والديك الملائكى الذى يسبّح بحمد الله فتتردد تسييحه ديكة العالم ليس غير لون من ألوان الإسراف فى الخيال .

وبمضى تشيرولى يعدّد أوجه الشبه بين جنات النعيم المذكورة فى الكوميديا والمعراج ، فيقابل شجرة الحياة بشجرة التوبة أو سدرة المنتهى التى ينبع منها نهران أرضيان هما النيل والفرات ونهران سماويان هما السلسبيل والكوثر يشبههما بنهر لىتى « نهر النسيان » ونهر إينوى الذى يعيد للإنسان ذكرى الأعمال الصالحة ، غير ناس ذكر الحوريات اللاتى يرقصن والسيدات اللاتى يرتلن فى الفردوس

مشبّها إِيّاهن بالخور العين العُرب الأتراب الهائمات بأزواجهن عشقا ، وهو يرى أن تلك الصورة لاتنطق بعمق عن الأحاسيس والأخيلة التي ترمز إليها . غير أنه يتساءل بعد سرد كل هذه المقابلات قائلا : « هل كان دانتي عاجزا عن أن يتخيّل هذه التجربة الكبرى التي أثّرت في حياته أيما تأثير ؟ » ويخلص من كل ذلك الى أن أوجه الشبه بين كوميديا دانتي وقصة المعراج مهما تعدّدت لاتنال من جوهر الروح المسيحية في الكوميديا الإلهية .

ويمضي جبريّل على النهج نفسه فيقول : « لقد بات من المعترف به أن هذه النسخ المترجمة كانت تحت بصر دانتي ، وماينبغي علينا مناقشته الآن ليس العنصر الجمالي أو الإبداعى بل هو العلاقة التي تربط بين العاملين من النواحي السيكولوجية والخلقية والثقافية » . وهو ما يحفز على مقارنة النصّين بل يفرض ذلك حتى يتسنى لنا الكشف عن حقيقة العوامل التي أثّرت في مفهوم دانتي الثقافى وموقفه من المفاهيم الدينية ومكوّنات تفكيره الأصيلة . وهكذا تكون القضية عنده : « هل كان للمعراج تأثير في مناخ القصيدة والروح التي كتبت بها وفي المفاهيم التي حدّدت رؤية الشاعر ؟ »

ويعرض جبريّل فكرة مونيوث سندينو الذي يرى أن العلاقة بين الكوميديا والمعراج هي علاقة الصورة بالأصل ، غير أنه يؤكد أن الصورة قد جاءت أكثر روعة ، إذ أضاف إليها دانتي مزيدا من الجمال والروحانية ، غير أنه لم يكن في الإمكان أن يكون لهذه الصورة وجود وكيان بدون الأصل .

كذلك يعزّز مونيوث رأى آسين پلايوز القائل « بأن ثمة تماثلا في التكوين والمفاهيم الأخلاقية والدينية والصور والأحداث وصنوف عذاب النار ونعيم الجنة وملاذها البدنية والروحية والرؤى الأخاذة للفردوس السماوى . فكل عنصر في الكوميديا الإلهية يذكرنا بالمعراج يجعلنا نرى في قصيدة دانتي انعكاسا لهذا الأصل . وما أشبه الكوميديا الإلهية بالمسجد الكبير في قرطبة الذي يبدو غابة من الأعمدة الإسلامية طوّعت لعبادة الثالوث المسيحى » .

ولقد شبّه جبريّل الوردة التي رسمها دانتي بتلك الوردة الصوفية الإسلامية التي تمثل الأرواح المُصاعدة من الأرض الى معارج السماء بالأوراق النضرة العالقة بالوردة والملائكة تحفّ بها مسبّحة باسم الله الأعلى ، والأرواح الآثمة الهاوية الى دركات الجحيم بالأوراق الذابلة التي تتساقط عن تلك الوردة فتكون في سقوطها وتراكمها أشبه بكومة ملرّجة .

وفي الحق إنه لمن الصعوبة بمكان تحديد المصدر الذي استلهمه دانتي في كتابة عمله الفنى العملاق ، فقد كان دانتي عبقريا ملهما بقدر ماكان مثقفا واسع الثقافة . وإذا كان المؤرخون يجهدون في إثبات أنه اطلع على الآداب الإسلامية وخاصة قصة المعراج ، فإن أحدا لايشك في أنه كان لصيقا بالتراث المسيحى ، وأنه قرأ الكتاب المقدس وخفق فكره وقلبه به أكثر مما خفق فكره وقلبه بالتراث الإسلامى ، وأن معرفته بسفر التكوين ورؤيا يوحنا أرسخ من معرفته بقصص القرآن الكريم . وماأجدربنا ونحن نقرأ فردوس دانتي وجحيمه أن نكون كعاشق الزهرة نتسّم غطرها دون أن نجهد في أن نعرف المصدر الذي استقت منه كل هذا الأريج .





## الحواشي

- (١) Iconoclasm . كانت الكنيسة في العهد المسيحي الأول ضد صنع صور المسيح والقديسين خشية الردة إلى الوثنية . وقرب نهاية القرن السادس الميلادي ومطالع القرن السابع ظفرت الأيقونات بتشجيع الدولة البيزنطية الرسمي ، وغدت تُستخدم بوصفها حامية الجيوش والمدن ، فلقد ظل الإيمان بالخصائص السحرية لبعض الصور وممارسة استغلال هذا الاعتقاد أمراً شائعاً في العالمين المتأغرق والروماني . وبظهور المسيحية أضيف إلى العقائد المتوارثة عن الوثنية القديمة الاعتقاد في صور المسيح والعذراء والقديسين . وفضلاً عن ذلك كان ثمة إيمان جارف بأن القوى الإلهية كامنة في الصورة الدينية التي حظيت بقدر كبير من التبجيل والقداسة ، باتت معها الصورة أكثر من مجرد تذكرة بالإله أو بالعذراء أو بالقديسين بل امتداداً لشخصياتهم . وطالما كانت هذه الصور قاصرة على الكنيسة أو المباني الرسمية الهامة كان في الإمكان ترشيد هذه المعتقدات الدينية أو الخرافات الشعبية عن طريق القرارات الكنسية . ولكن ما إن تحطمت هذه الصور أماكن العبادة إلى البيوت حتى أصبحت إساءة استخدام الأيقونات بمنأى عن السيطرة والتحكم ، وهو ما كان عاملاً أساسياً في ضراوة الغضب الذي صاحب حركة تحطيم الصور ، وكانت الأديرة هي العمود الفقري للدفاع عن الأيقونات إذ كان ثراؤها يعتمد في المقام الأول على جذب الحجاج وخاصة النساء منهم . ولعل مرّة حركة مناهضة الأيقونات إلى تحريم العهد القديم لصنع التماثيل والصور الدينية وعبادتها ، وكذلك إلى الحجب اللاهوتي عن الطبيعة الإلهية للمسيح ، ومن ثم عدم جواز تمثيل شكله . وفي عام ٧٢٦ م . اتخذ الإمبراطور ليو الثالث موقفاً رسمياً ضد الأيقونات إلى أن حرمها تماماً عام ٧٣٠ م . ، ومن ثم بدأ اضهاد عبّاد الأيقونات الذي بلغ ذروته في عهد قسطنطين الخامس ٧٤١ — ٧٧٥ م . على أن حركة تحطيم الصور قد انتهت على يد الإمبراطورة أيرين اليونانية الأصل حين عقدت في عام ٧٨٧ المجمع المسكوني السابع في نيقية فأدان مبدأ تحطيم الصور ( معجم المصطلحات الثقافية [ م . م . ث ] ، لكاتب هذه السطور ، ١٩٨٦ . الدار المصرية العالمية للنشر : لوتجمان ) .
- (٢) محمد عبد السلام كفال : جلال الدين الرومي في حياته وشعره . دار النهضة العربية للطباعة والنشر . بيروت ١٩٧١ . صفحة ٧٥ و ٧٦ .
- (٣) The Miraculous Journey of Mahomet. Miraj-Nameh. Marie-Rose Séguy. Scholar Press London 1977.
- (٤) الطبقات : ٨ — ٤٢ .
- (٥) أنظر تاريخ الشيخ محمد عبده لرشيد رضا . المجلد الثاني صحيفة ٤٩٨ — ٥٠١ مطبعة المنار .
- (٦) Zaki Hassan: The Attitude of Islam towards Painting, Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University. Vol, VII July 1944. pp. 1-15.
- (٧) جولد تسهر . دراسات إسلامية جزء أول ص ٩ — ٣٩ .
- (٨) القزويني : عجائب المخلوقات . جزء ثان . ص ٢٠٩ — ٢١٠ ( جوتنجن ١٨٤٨ ) .
- (٩) مورينو . الصور الفنية في الحمراء .
- (١٠) القلقشندي : صبح الأعشى . جزء ثالث ص ٥٢٧ .
- (١١) نفع الطوب جزء أول ص ٣٤٤ .
- (١٢) فريدريش سار وإرنست هرتزفيلد : رحلة البحث الأثرى في منطقة دجلة والفرات . الجزء الثاني ص ٢٤١ .
- (١٣) سفر نامه . جزء أول . ص ٨٠٢ .
- (١٤) Thomas Arnold: Painting in Islam. Dover Publications. New York. p.93.
- (١٥) انظر :

Ettinghausen: The Unicorn, Freer Gallery art. Occasional Papers, vol. one No, 3 Washington 1950.



- (١٦) أنظر مادة « الهلال » في دائرة المعارف الإسلامية صحيفة ٣٨١ الى ٣٨٥ .
- (١٧) المصورة على أحد جدران قاعات قصر الفاتيكان بروما ، وفيها صور سقراط وأفلاطون ودیوجین وغيرهم .
- (١٨) مينجانا : انتشار المسيحية المبكر في أواسط آسيا والشرق الأقصى . ص ٣١ . مانشستر ١٩٢٥ .
- (١٩) التصوير الإسلامي الديني والعري . الجزء الخامس من موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » ١٩٧٨ ، لكاتب هذه السطور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت .
- (٢٠) Okasha, Sarwat: The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group. Park Lane Publishing Press. London 1981.
- (٢١) R. Ettinghausen: Arab Painting. Skira p. 13.
- (٢٢) G. Weil et Hauteceur: Les Mosquées Du Caire, Librairie Ernst Leroux, Paris 1932, p. 170.
- (٢٣) A.L. Wensinck: The Second Commandment, Amsterdam pp. 4-5.
- (٢٤) Isa Salman: Islam and Figurative Art. Sumer, Vol. XXV, 1969, No 1, 2. pp. 59-96.
- (٢٥) Illustration . الصورة الإيضاحية هي التصوير التوضيحي للكتب والمخطوطات ، وهي أيضا ما يُضفي ذوق الفنان وخياله على اللوحة في نقله للحقيقة المرئية إلى عين المشاهد ( م . م . ث ) .
- (٢٦) عندما وقعت عين الملك داوود على بثشبع وهي تستحم هام بها على الترو واشتهاها ، فأوفد زوجها الى ميدان القتال ليخلو له الجور ويستأثر بها ، وقد عكف عدد كبير من الفنانين على تصوير هذه القصة في لوحات شديدة الجاذبية .
- (٢٧) جاءت قصة سوسنه أو شوشنه في أحد كتب الأسفار المنتحلة من العهد القديم . ويقال إنها بينما كانت عارية في حمامها وقع عليها نظر شيخين حاولا استدراجها للمضاجعة فأبت . ومن ثم ادّعىا زورا وهتانا أنهما قد رأياها ترتكب الزنا مع أحد الشبان في أحد البساتين فصدر الحكم بإعدامها . غير أن النبي دانيال كشف عن براءتها حين استجوب الشيخين كلاً على حدة عن نوع الشجر الذي جرت جريمة الزنا في ظلاله ، وإذا اختلفت رواية كل منهما اتضحت براءة سوسنه . وقد اجتذب هذا الموضوع الكثير من المصورين فصاغوا منه لوحات فنية بديعة يأتي على رأسهم رمبرانت وروبنز ( م . م . ث ) .
- (٢٨) Suppl. Turc. 190
- (٢٩) قطع ٣٤ × ٢٥٥ سنتيمترا ، ذات غلاف من الجلد البني اللون المدموغ ، جاء تاريخ إنجازه متأخرا عن تاريخ المخطوطة .
- (٣٠) أنظر « تاريخ كزنده » للقريني ( ١٣٩٢ ) صحيفة ٧٤٠ .
- (٣١) Pavet De Courteille: Mi'raj-Nameh, d'après le manuscrit Oigour de la Bibliothèque Nationale, Paris. Ernest Leroux.
- (٣٢) Album Hazine 2154.
- (٣٣) الإيقونوغرافية هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين ، ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التي تشمل عدد الصور أو التماثيل أو الأعمال الفنية التي تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين . وهي أيضا كل ما يختص بموضوع فني مصور تصنيفا ووصفاً ، فالإيقونوغرافية المسيحية مثلا تجمع بين عدد من الرموز مع شرحها والإبانة عما تشير إليه . وقد تدل هذه الكلمة أيضا على البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التي تعرض لشخصية بارزة في أحوالها المختلفة مثل الإيقونوغرافية النابليونية أو الشكسبيرية . ( م . م . ث ) .
- (٣٤) انظر « رسالة أضحوية في أمر المعاد » للشيخ الرئيس ابن سينا ، تحقيق سليمان دنيا . صحيفة ١٢٤ ، ١٢٥ . دار الفكر العربي . القاهرة .
- (٣٥) انظر : « تنهافت الفلاسفة » للإمام الغزالي ، تحقيق سليمان دنيا . صحيفة ٢٧٣ - ٢٧٩ . دار المعارف . القاهرة .
- (٣٦) تمتلك الجمعية الأسبورية الملكية في لندن جزءا من هذا الكتاب وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني ، كما تحتفظ مكتبة جامعة أدنبره بجزئه الآخر .

(٣٧) الإبلخانات هي الأسرة المغولية التي أسسها هولاكو في إيران بعد الغزو المغولي وحكمتها حتى سنة ١٣٣٦ م . وقد امتدت دولتهم من السند الى الفرات مع جزء كبير من آسيا الصغرى والقوقاز ، وازدهر عصر هذه الأسرة وبخاصة في العلوم الفلكية والطبية والفنون . انظر الفصل الخامس .

(٣٨) B. Farés: Une Miniature Religieuse de L'école de Bagdad. p.p. 48-49.

(٣٩) Thomas Arnold: Painting in Islam p.p. 95-96.

(٤٠) أنظر : « التصوير الإسلامى الدينى والعربى » . الجزء الخامس ، من موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » . لكاتب هذه السطور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٨ .

(٤١) سورة الاسراء . آية ١ .

(٤٢) سورة النجم . آية ١٣ — ١٦ .

(٤٣) ١٢ : ١٤ .

(٤٤) المجلد الأول . الجزء الثالث ص ٢١ .

(٤٥) Centaur . القنطورى شعب أسطورى متوحش كان يعيش في ثيساليا باليونان ، وكان أفرادها يشبهون الإنسان رأسا وجسدا ، وكانت أعضاؤهم الباقية أعضاء جباد . ومع أن كثرتهم كانت تميل الى الحروب ومعاقرة الخمر ومعاشرة النساء فقد كان من بينهم محبون للبشر يصادقونهم ويعلمونهم ويحاربون في صفوفهم ، وقد اشتهر من بينهم خيرون بوصفه معلما حكيما للآلهة والبشر . ( م . م . ث ) .

(٤٦) T. Arnold: Painting in Islam. p. 119.

(٤٧) ابن هشام : السيرة ص ٢٦٣ .

(٤٨) كانت سلطنة الغزنوى تشمل أفغانستان والجزء الأكبر من إيران ، وامتدت هذه السلطنة الى أجزاء من الهند التي كان لها أثر كبير في الفن الإسلامى . ولقد كان للسلطان محمود عناية بالثقافة والفنون وغدا بلاطه مركزا حضاريا مشعا ، وحسبنا دليلا على توطد أركان الثقافة في عهده أن الفردوسى نظم الشاهنامة في ظل إرشاده ورعايته . وكان للحضارة الفارسية السيادة في بلاطه ولى سائر أنحاء العالم الإسلامى ، تلك الحضارة التي كان للعباسيين قبل ذلك أثر أى أثر في دفعها الى الإمام لما رأوه فيها من عراقية وصلة مستمرة بالحضارة البيزنطية .

(٤٩) Hellenistic الفن المتأغرق هو فن المرحلة اللاحقة والأقل كلاسيكية للفن الإغريقى والتي تبدأ من حوالى ٣٠٠ ق . م . الى ١٠٠ ق . م . . فلقد أدت غزوات فيليب المقدونى والإسكندر والإمارات والممالك التي أنشأها خلفاؤهما الى توسيع نطاق العالم اليونانى ، فانتقل مركز الثقل السياسى الى مصر وآسيا الصغرى وسوريا ، ومن ثم ظهرت تيارات فنية جديدة تنشر الحضارة الهيلينية في الامبراطورية المتأغرقة بعد الاحتكاك بأهل الشرق وحضاراته وقاليده [ م . م . ث ] .

(٥٠) اليعاقبة طائفة مسيحية قالت بالطبيعة الواحدة ، وهى من تعاليم يعقوب البدرعى أسقف الرها ، ويدعون أيضا السريان الأرثوذكس تمييزا لهم عن السريان الكاثوليك .

(٥١) كانوا من دعاة تحطيم الصور . والنساطرة طائفة من المسيحيين ينتسبون الى نسطور بطريرك القسطنطينية قطنوا في كردستان بين الموصل وأرمينيا وازدهرت بينهم حياة الرهبنة فأوفدوا المبشرين الى آسيا الشرقية منذ فجر القرن السادس ، وعنهم انتشرت المسيحية في فارس والهند والصين .

(٥٢) الزردشتية مذهب إصلاحى اجتماعى عظيم قام به مصلح فذ هو زردشت بعد أن استلهم عقيدته من الفيدا الهندية ، وأضاف إليها إصلاحه الاجتماعى الذى مايزال تأثيره قائما الى الآن في إيران ، وإن لم يخرج زردشت عن المبدأين الرئيسيين في دين الفرس وأولهما أن للكون قانونا لايجد عنه وأن له ظواهر طبيعية لايعتبرها التغير ، وثانيها أن ثمة صداما بين الخير والشر وبين الضوء والظلمة وبين الخصب والجذب ، إلا أن زردشت حصر آلهة الخير في إله واحد هو أهورامزدا ، كما حصر آلهة الشر في إله واحد هو أهرمين . وهكذا كان زردشت من وجهة النظر العقائدية موحدا يرى للعالم إلها واحدا ، ومن الناحية الفلسفية ثنويا لما ينطوى عليه العالم من خير وشر في صراع مستديم [ م . م . ث ] .



(٥٣) تُعزى الغنوصية الى كلمة غنوصيس اليونانية أى المعرفة ، وهى حركة فلسفية ودينية نشأت فى العصر المتأغرق ، وتؤمن بأن الخلاص لا يتم بالإيمان وأعمال الخير وإنما بالمعرفة . ويقول الغنوصيون بالثنائية أى بالتمييز بين الخير والشر ، إذ يعلّونها العنصرين الأساسيين للوجود . وقد أدمجوا فى تعاليمهم شيئا من السحر والشعوذة ، وكان للغنوصية أثرها فى المسيحية إذ حملتها على تحديد العقيدة ومحاربة الهرطقة [ م . م . ث ]

(٥٤) مدينة فى تركستان الصينية على ملتقى الطرق التجارية بين الصين والغرب ، فتحها خزر خان مغولستان نحو عام ١٣٩٩ وأسلم سكانها البوذيين فصارت « دار الإسلام » .

(٥٥) W. Heyd: Histoire du commerce du levant au moyen age, Vol. I P. 29, Leipzig 1923

(٥٦) T. Arnold: Painting in Islam. P. 65. Dover Publications New York 1965.

(٥٧) الثعالبي : لطائف المعارف صحيفة ١٢٦ .

(٥٨) القرن الثالث الميلادى .

(٥٩) القرن السابع الميلادى .

(٦٠) Ernst Grube: The Classical Style in Islamic Painting. Edizioni Oriens, 1968, pp. 11-16.

(٦١) دار الكتب القومية بباريس Pelliot Sogdien 26 والسغد أو الصغد فى آسيا الوسطى أهلها أمة إيرانية الأصل من شعوب ماوراء النهر دخلوا فى طاعة الفرس أيام دارا .

(٦٢) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot Chinois 4031

(٦٣) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot, Chinois 2683No296 à gauche

(٦٤) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot, Chinois 4524

(٦٥) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot, Tibetain 0821

(٦٦) وجه الورقة ١٥ : الملك الذى له سبعون رأسا . ظهر الورقة ١٣ : الملك الذى يعين أرزاق جميع المخلوقات .

(٦٧) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot Chinois 4523

(٦٨) لفافة مطوية بدار الكتب القومية بباريس Pelliot, Chinois 2870

(٦٩) Pelliot, Chinois 2870

(٧٠) وجه الورقة ١٩ وغيرها : رؤيته ﷺ لداود وسليمان عليهما السلام

(٧١) ظهر الورقة ١٩ : ملك ذو سبعين رأسا الى جانب بحر كبير

(٧٢) Paul Pelliot: Mission Paul Pelliot, Vol.3

Daldour, Aqour et Soubachi. Planche lxxxI. Fig. 170 Budha assis et scène de l'enfer. Paris 1967.

(٧٣) من أهل نيسابور بخراسان ، ولد بين عامى ١١٣٣ و ١١٤١ ومات عام ١٢١٠

(٧٤) التصوير الخطى هو التشكيل الذى يعتمد فى تأثيره على المشاهد على الأشكال المكوّنة بالخطوط أكثر من اعتماده على الكتل اللونية والتظليل [ م . م . ث ]

(٧٥) التجسيم هو الإنشاء بكثافة الأجسام وشغلها لجزء من الفراغ الثلاثى الأبعاد فوق مسطح ذى بعدين [ م . م . ث ] .

(٧٦) ظهر الورقة ٣٤ : إحضار الملائكة ثلاثة أقداح ...

(٧٧) رقم خزينة ٢١٥٤ .

(٧٨) Richard Etinghausen: Persian Ascension miniatures of the Fourteenth Century. Academia national Dei

Lincei, Ottava Seduta. Rome 1957. pp. 366-383

(٧٩) التضاؤل النسبي : هو إنحاء بالعمق الفراغى والبعد الثالث في مسطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئا فشيئا كلما أمعنت عمقا . وهو خدعة بصرية تضيف لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق . [ م . م . ث ] .

(٨٠) كانوا يسمونها قديما باسم «آريه» نسبة الى السلالة الآرية .

(٨١) هم أقرب تيارات الشيعة الى أهل السنة ، وبينهم وبين الشيعة الإمامية خلاف كبير .

(٨٢) أبو العلا عفيفى : التصوف والثورة الروحية فى الإسلام . دار المعارف ١٩٦٣ صحيفة ١٣٩ .

(٨٣) أحمد ناجى القيسى : عطار نامه . منطق الطير . مطبعة الإرشاد . بغداد

(٨٤) أبو العلا عفيفى : التصوف والثورة الروحية فى الإسلام صحيفة ١٣٦ و ١٣٧ .

(٨٥) أربرى : تراث فارس . اشترك فى كتابته وراجع ترجمته د. يحيى الخشاب / ١٩٥٩ صحيفة ٢١٣ .

(٨٦) يذكر زكريا القزوينى فى كتابه « عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات » أن ملائكة السماء الدنيا على صورة البقر ، ألوانها أسود وأبيض وقرونها زرق وطرف ذيلها أسود ، وأن ملائكة السماء الثانية على صورة العقاب سوداء اللون ، رجلاه ومنقاره زرق وصدرة ورؤوس أجنحته ذهب ، وأن ملائكة السماء الثالثة على صورة النسر وردى اللون أطراف ريشه سود وصدرة أجنحته ذهب منقط ريشها بسواد ، وأن ملائكة السماء الرابعة على صورة الخيل زرق الألوان ، وأن ملائكة السماء الخامسة على صورة الحور العين ، وأن ملائكة السماء السادسة على صورة الولدان ، وأن ملائكة السماء السابعة على صورة بنى آدم ا

(٨٧) يسوق ابن عباس وصف السموات السبع فى روايته على النحو التالى : السماء الأولى من دخان ويقال لها الرقيقة ، والثانية من حديد يقال لها الماعون ، والثالثة من نحاس يقال لها المنيئة ، والرابعة من الفضة يقال لها الزاهرة ، والخامسة من الذهب الأحمر واسمها المنيرة ، والسادسة من ياقوتة خضراء اسمها الخالصة ، والسابعة من ذرة يضاء يقال لها العجيبة .

(٨٨) أسين پلاثيوس : ابن عربى . حياته ومذهبه . ترجمه عن الإسبانية عبد الرحمن بدوى . مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .

(٨٩) هو مؤرخ حياة القديس فرنسيس الأسيزى ، وكان النص الإسباني موجودا أيام الملك ألفونسو ، ومالى الإسكوريال هو خلاصة له .

(٩٠) José Muñoz Sendino: La Escala de Mahoma. Madrid 1949

(٩١) Enrico Cerulli: Il libro della scala e la questione della fonti arabo-Espagnole Della Divina Comedia 1949.

(٩٢) Francesco Gabrielli: Dal mondo dell'Islam nuove saggi di storia e civiltà Musulmana. Milano-Napoli. Riccardi 1944. PP. 156-152.

(٩٣) تشيرولى : نفس المصدر السابق .

(٩٤) أبو العلا عفيفى : التصوف . الثورة الروحية فى الإسلام ١٩٦٣ — دار المعارف ص ١٣٩ .

(٩٥) لويس عوض : على هامش الغفران . الكوميديا الإلهية . الجحيم والفردوس . صحيفة الأهرام فى ٦٤/١٢/٤ ، ٦٤/١٢/١١ .

(٩٦) هذا الى ما يُظن من أن سلم يعقوب مأخوذ بدوره من الزقورة البابلية وسلمها المصنعد .

(٩٧) الشامان شخص يعمل بالكهانة والتطبيب والسحر مستعينا بقدرة خاصة على التحكم فى قوى الطبيعة ، فهو يداوى المرضى ويشرف على تقديم القرابين فى العشرة ، وهو مرشد الأرواح فى العالم الآخر ، وهو قادر على إتيان ذلك كله من خلال وسائله فى الانجذاب الصوفى بمعنى قدرته على التخلّى عن جسده وفق مشيخته . ويغلو المرء « شامانا » فى سيبيريا وأواسط آسيا باكتسابه هذه القوى عن طريق الوراثة أو اصطفاة قوى الطبيعة ذاتها ، أو من خلال « النداء الباطنى التلقائى » وهو شعور المرء بأنه مدعو للقيام بهذه المهمة [ م . م . ث ] .





## ثبت المراجع العربية

- أبو عبد الله محمد القرطبي : الجامع لأحكام القرآن . الجزء العاشر صحيفة ٢٠٤ — ٢١١ دار الكتب المصرية ١٣٥٩ هـ ( ١٩٤٠ م ) .
- أبو العلا عفيفي : التصوف . الثورة الروحية في الإسلام دار المعارف ١٩٦٣ .
- ابن كثير : السيرة النبوية ٧٠١ — ٧٧٤ هـ الجزء الثاني صحيفة ٩٣ — ١١٢ ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ١٣٨٤ هـ ( ١٩٦٤ م ) .
- ابن سينا : رسالة أضحوية في أمر الميعاد للشيخ الرئيس . تحقيق سليمان دنيا . دار الفكر العربي ١٩٤٩ .
- ابن سعد : الطبقات الكبرى ٨ : ٤٢ .
- البيهقي : دلائل النبوة ( ٣٨٤ — ٤٥٨ هـ ) الجزء الثاني صحيفة ١٦ — ١٥١ ، الناشر محمد عبد المحسن الكتبي صاحب المكتبة السلفية بالمدينة المنورة
- الحافظ بن كثير القرشي الدمشقي : تفسير ابن كثير ( ٧٧٤ هـ ) وما يليه في أدنى الصحائف تفسير الإمام البغوي ( ٥١٦ هـ ) الجزء الخامس صحيفة ١٠٧ — ١٤١ مطبعة المنار بمصر ١٣٤٦ هـ
- أسين بلايوز : ابن عربي . حياته ومذهبه . ترجمة عن الإسبانية عبد الرحمن بدوي مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥
- السيوطي : الخصائص الكبرى أو كفاية الطالب اللبيب في خصائص الحبيب . تحقيق محمد خليل هراس . دار الكتب الحديثة ص ٣٧٧ — ٤٤٩ .
- أربري وغيره : تراث فارسي : اشترك في كتابته وراجع ترجمته يحيى الخشاب . دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٩ .
- الغزالي : تهافت الفلاسفة للإمام الغزالي . تحقيق سليمان دنيا . دار المعارف : عطار نامه ، منطق الطير ، مطبعة الإرشاد ، بغداد
- أحمد ناجي القيسي : لطائف المعارف . صحيفة ١٢٦ .
- الثعالبي : قصص الأنبياء .
- الثعالبي : السراج الوهاج في الإسراء والمعراج ١٣٥٦ هـ ، ( ١٩٣٧ ) .
- بدر محمد عسل : تاريخ الفن ، « العين تسمع والأذن ترى » .
- ثروت عكاشة : الفن المصري القديم . الجزء الأول . دار المعارف بمصر . ١٩٧١ .
- الفن العراقي القديم . الجزء الرابع . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٣ .
- التصوير الإسلامي الديني والعربي ، الجزء الخامس . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٥



جمال الدين القاسمي الدمشقي

رشيد رضا

زكريا القزويني

شهاب الدين الخفاجي

لويس عوض

نجم الدين الفيطي

عبد الرحمن بدوي

: الإسراء والمعراج . مطبعة الفيحاء بدمشق الشام ٣٣١ هـ .

: تاريخ الشيخ محمد عبده . المجلد الثاني . مطبعة المنار .

: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، قدّمه وحقق له فاروق سعد .

دار الآفاق الجديدة بيروت ١٩٧٣ .

: نسيم الرياض في شرح شفاء القاضي عياض . دار سعادت ١٣١٢

هجريّة .

: علي هامش الغفران . الكوميديا الإلهية . الجحيم والفردوس . صحيفة

الأهرام في ٦٤/١٢/٤ ، ٦٤/١٢/١١ .

: المعراج الكبير . مطبعة الحلبي ١٣٤٧ هـ .

: ابن عربي . حياته ومذهبه . ترجمة عن آسين بلاثيوز . مكتبة الأنجلو

المصرية ١٩٦٥ .

## ثبت المراجع الأفرنجية

- Arnold, Thomas** Painting in Islam. Dover Publications. New York 1965.
- Binyon, Laurence,  
J.V.S.Wilkinson and Basil Gray,  
Cerulli, Enrico:** Persian Miniature Painting, Dover Publications New York 1971.  
Il Libre della scala e la questione Delle forti Arabo-spagnole della Divina Commedia. Bibliotica Apostolica Vaticana, 1949,
- Corbin, Henry,  
Rêmy Cotteville-Giraudet,  
Jean David-Weill, Eustache de Lorey  
et George Salles:  
De Courteille, Pavet:** Les Arts de l'Iran, l'ancien Perse et Bagdad. Bibliothèque Nationale, Paris 1938.
- Ettinghausen, R:  
Ettinghausen, R:** Traduit et annoté  
Mirâdj-Nâmeh, d'après le manuscrit Ouïgour de la Bibliothèque Nationale. Paris, Ernest Leroux, Editeur 1882.  
Arab Painting. Skira.  
Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century. Acedemia National Dei Lincei, Ottava Seduta. Rome 1957.
- Gabrielli, Francesco:** Dal Mondo dell' Islam nuove Saggi di storia e civilita musulmana. Milano-Napoli. Riccardi 1944 P.P 156-182.
- Gray, Basil:** Persian Minatures. A Mentor-Unesco Art Book 1962.
- Grube, Ernst:** The Classical style in Islamic Painting. Edizione Oriens 1968.
- Hassan Zaki:** The Attitude of Islam towards Painting. Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I Univ ·rsity Vol. Seven. July 1944.
- Heyd, W.:** Histoire du Commerce du levant au Moyen Age, Vol, one. Leipzig 1923.
- Huyghe, René:  
Isa Salman:** Dialogue avec le visible, Flammarion, 1955.  
Islam and Figurative Art, Sumer Vol.xxv 1969, Nos 1,2 P.P. 59-96.
- Okasha, Sarwat:** The Muslim Painter and the Divine, The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group. Park Lane Publishing Press. London 1981.
- Pelliot, Paul:** Mission Paul Pelliot Vol.3 Daldour, Aqour et Soubachi: Planches, Paris 1967.
- Stchoukine, Ivan:** Les Peintures des Manuscrits Timurides. Librairie Orientaliste, Paul Geuthner Paris 1954.
- Weit et Hautecoeur:** Les Mosquées du Caire. Librairie Ernst Leroux, Paris 1932.
- Wensinck, A.J:** The Second Commandment. Amsterdam.



## كتب للمحقق

### موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

( الصور الملونة بهذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينيرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة «يونسكو» .

- |                              |  |                 |       |   |
|------------------------------|--|-----------------|-------|---|
| طبعة رابعة ١٩٧٧              | ٢٤ — مولع بالمجنن : ليرنارد شو                                   | ١٩٧١ أولي       | تأليف | ١ — الفن المصري القديم : العمارة                          |
| طبعة خامسة ١٩٧٨              | ٢٥ — ريتشارد فاغنر   | ١٩٧٢ أولي       | تأليف | ٢ — الفن المصري القديم : النحت والتصوير                   |
| طبعة أولى ١٩٦٥               | ٢٦ — المسرح المصري القديم : لانتون دريوتون                       | ١٩٧٦ أولي       | تأليف | ٣ — الفن المصري القديم : الفن السكندري والقبلي            |
| طبعة أولى ١٩٧٥               | ٢٧ — إنسان العصر يتوج رسميس                                      | ١٩٧٤ أولي       | تأليف | ٤ — الفن العراقي القديم                                   |
| طبعة أولى ١٩٧١               | ٢٨ — مذكرات الرائد طومسون : لبيرو دانيوس                         | ١٩٧٨ أولي       | تأليف | ٥ — التصوير الإسلامي الديني والعرف                        |
| طبعة أولى ١٩٦٤               | ٢٩ — إحصاء من الشرق أو [جنكيز خان]                               | ١٩٨٢ أولي       | تأليف | ٦ — التصوير الإسلامي الفارسي والتركي                      |
| طبعة أولى ١٩٥٢               |  | ١٩٨١ أولي       | تأليف | ٧ — الفن الإغريقي   |
| طبعة ثانية ١٩٥٧              |  | ١٩٨٧ أولي       | تأليف | ٨ — الفن الفارسي القديم                                   |
| طبعة ثالثة ١٩٦٢              |  | ١٩٨٧ أولي       | تأليف | ٩ — فنون عصر النهضة                                       |
| طبعة رابعة ١٩٧٥              | ٣٠ — العودة إلى الإيمان : لهنري لنت                              | ١٩٨٠ أولي       | تأليف | ١٠ — الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبولو إلى أوليفيه ميسيان) |
| طبعة أولى ١٩٥٠               |  | ١٩٨١ أولي       | تأليف | ١١ — القيم الجمالية في العمارة الإسلامية                  |
| طبعة ثانية ١٩٥٩              |  | ١٩٧٨ أولي       | تأليف | ١٢ — الإغريق بين الأسطورة والإبداع                        |
| طبعة ثالثة ١٩٦٤              |  | ١٩٨٠ أولي       | تأليف | ١٣ — ميكلا نجلو   |
| طبعة أولى ١٩٤٨               | ٣١ — السيد آدم : بات فرانك                                       |                 |       | ١٤ — فن الواسطي من خلال مقامات الحريري (أثر إسلامي مصور)  |
| طبعة ثانية ١٩٦٥              |  | ١٩٧٤ أولي       | تأليف | أعمال الشاعر أوفيد  |
| طبعة أولى ١٩٥٢               | ٣٢ — سروال القس : لثورن سميت                                     |                 |       | ١٥ — ميتا مورفوزس (مسح الكائنات)                          |
| طبعة ثانية ١٩٧٦              |  | ١٩٧١ أولي       | ترجمة | ١٦ — آرس أماتوريا (فن الهوى)                              |
| طبعة أولى ١٩٤٢               | ٣٣ — الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر                            | طبعة ثانية ١٩٨٢ |       |   |
| طبعة ثانية ١٩٥٢              |  | ١٩٧٣ أولي       | ترجمة |   |
| طبعة أولى ١٩٥٢               | ٣٤ — قائد البانزر : للجنرال هاينز جوديريان                       | طبعة ثانية ١٩٧٩ |       |   |
| طبعة أولى ١٩٥١               | ٣٥ — حرب التحرير   |                 |       | أعمال جبران خليل جبران                                    |
| طبعة أولى ١٩٦٧               | دعوة البطولة والمقاومة الشعبية                                   | ١٩٥٩ أولي       | ترجمة | ١٧ — النبي : لجبران خليل جبران                            |
| طبعة أولى ١٩٤٤               | ٣٦ — تربية الطفل من الوجهة النفسية                               | طبعة ثانية ١٩٦٦ |       |   |
| طبعة أولى ١٩٤٥               | ٣٧ — علم النفس في خدمتك  | طبعة ثالثة ١٩٧٤ |       |   |
| طبعة أولى ١٩٨٣               | ٣٨ — مصر في عيون الغرباء من الرحالة والأدباء والفنانين           | طبعة رابعة ١٩٧٩ |       |   |
| طبعة أولى ١٩٨٧               | ٣٩ — معجم المصطلحات الثقافية [إنجليزي — فرنسي — عربي]            | طبعة خامسة ١٩٨٠ |       |   |
| طبعة أولى ١٩٨٧               | ٤٠ — معراج نامه [أثر إسلامي مصور]                                |                 |       |   |
| طبعة أولى ١٩٨٧               | ٤١ — مذكراتي في السياسة والثقافة                                 | طبعة سادسة ١٩٨٥ |       |   |
|                              | دراسات   | ١٩٦٠ أولي       | ترجمة | ١٨ — حديقة النبي : لجبران خليل جبران                      |
|                              | ٤٢ — المشاكل المعاصرة للفنون العربية                             | طبعة ثانية ١٩٧٢ |       |   |
|                              | نشر بمجلة مواقف عربية . العدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت                | طبعة ثالثة ١٩٧٤ |       |   |
|                              | ٤٣ — حرية الفنان   | طبعة رابعة ١٩٧٩ |       |   |
|                              | نشر بمجلة عالم الفكر   | طبعة خامسة ١٩٨٠ |       |   |
|                              | المجلد الرابع . يناير ١٩٧٤ . الكويت                              | طبعة سادسة ١٩٨٢ |       |   |
|                              | بالفرنسية  | ١٩٦٢ أولي       | ترجمة | ١٩ — عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران                 |
|                              | Ramsés Re-couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort. — ٤٤         | طبعة ثانية ١٩٧٤ |       |   |
|                              | (UNESCO) 1974.   | طبعة ثالثة ١٩٨٠ |       |   |
|                              | بالإنجليزية  | ١٩٦٣ أولي       | ترجمة | ٢٠ — رمل وزهد : لجبران خليل جبران                         |
|                              | In The Minds of Men. Protection and Development of — ٤٥          | طبعة ثالثة ١٩٧٤ |       |   |
|                              | Mankind's Cultural Heritage (UNESCO). 1972                       | طبعة ثالثة ١٩٨٠ |       |   |
|                              | The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact of — ٤٦    | طبعة أولى ١٩٦٥  | ترجمة | ٢١ — أرباب الأرض : لجبران خليل جبران                      |
|                              | Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group. Park Lane | طبعة ثانية ١٩٨٠ |       |   |
|                              | Publishing Press. London 1981.                                   | طبعة أولى ١٩٨٠  | ترجمة | ٢٢ — روائع جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة             |
|                              | نحت الطبع  | طبعة أولى ١٩٦٠  | تحقيق | ٢٣ — كتاب المعارف لابن قتيبة                              |
|                              | ٤٧ — الفن الروماني   | طبعة ثانية ١٩٦٩ |       |   |
|                              | ٤٨ — فن بزنطة والعصور الوسطى                                     | طبعة ثالثة ١٩٧٢ |       |   |
| الهيئة المصرية العامة للكتاب |  |                 |       |   |
| الهيئة المصرية العامة للكتاب |  |                 |       |   |









دار المستقبل العربي